Casa Limbii Române „Nichita Stănescu”

Ana Bantoș

DESCHIDERE SPRE UNIVERSALISM

Literatura română din Basarabia postbelică



Biblioteca revistei „Limba Română”

Ana BANTOŞ

DESCHIDERE SPRE UNIVERSALISM. LITERATURA ROMÂNĂ DIN BASARABIA POSTBELICĂ

Volum finanţat de GUVERNUL ROMÂNIEI
Departamentul pentru Românii de Pretutindeni

Coordonator: Alexandru BANTOȘ

Lectori: Veronica ROTARU

Machetare: Oxana BEJAN

Coperta: Mihai BACINSCHI

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii

Bantoş, Ana
Deschidere spre universalism.
Literatura română din Basarabia postbelică
Biblioteca revistei „Limba Română”.
Chişinău, Tipografia Serebia

ISBN 978-9975-9529-8-9

ISBN 978-9975-9529-8-9

Biblioteca revistei „Limba Română”

Ana BANTOŞ

DESCHIDERE SPRE UNIVERSALISM. LITERATURA ROMÂNĂ DIN BASARABIA POSTBELICĂ

Casa Limbii Române *Nichita Stănescu*
Chişinău – 2010

Nepoţilor Bianca şi Thomas,
fiului Mihai,
fiicei Doina şi ginerelui Mircea

Stimată colegă Ana BANTOŞ,

Simţul valorii, puterea de pătrundere a obiectului cercetat, religiozitatea actului critic în studierea operei artistice, echilibrul moral, scriitura clară şi frumuseţea limbii române în care îţi îmbraci gândurile, negraba provincială de a scoate cu nemiluita cărţi, – iată numai câteva calităţi care definesc profilul dumitale de creator. Nu vom greşi aşezându-vă în rândul celor mai de seamă critici literari contemporani din întregul spaţiu românesc. La mulţi ani şi Sărbători fericite!

14.04.2001
Grigore VIERU

(Textul telegramei adresate literatei cu prilejul jubileului
şi al Sfintelor Sărbători de Paşti)

SUMAR

SCUTUL MEU

În loc de prefaţă

Drumul spre această carte coincide cu itinerarul afirmării mele în critica şi istoria literară, de-a lungul anilor încercând să evidenţiez o trăsătură esenţială a literaturii române dintre Prut şi Nistru – tendinţa de raportare la conştiinţa de sine – care în condiţiile totalitarismului era aproape imposibil de înfăptuit, întrucât include şi conştiinţa de sine ca apartenenţă la acelaşi neam, dar şi conturarea acesteia în funcţie de dialogul cu alte orizonturi literare. Urmărirea acestui dialog, din perspectivă interbelică şi din unghi postbelic, ne situează în faţa unui fenomen complex şi complicat, condiţionat de faptul că procesul firesc de înscriere a literaturii basarabene în contextul românesc şi aspiraţiile acesteia spre alte orizonturi, să le spunem, transromâneşti, a fost întrerupt brutal de reîmpărţirea sferelor de influenţă între marile puteri ale lumii, în urma căreia teritoriul dintre Prut şi Nistru a fost anexat (până în 1989) la Uniunea Sovietică.

O primă etapă a lucrării am încheiat-o în 1998 printr-o teză de doctor susţinută la Universitatea ieşeană „Al. I. Cuza" sub îndrumarea academicianului Constantin Ciopraga, în faţa căruia mă prezentasem iniţial cu două teme de cercetare: una axată pe creaţia lui Nichita Stănescu, iar alta – pe probleme legate de literatura din Basarabia. Considerate ambele disertabile şi încurajată de către distinsul profesor să aleg eu însămi proiectul de cercetare, m-am oprit, dintr-un sentiment de patriotism local, recunosc, la peisajul literar de la est de Prut, alegerea fiind justificată şi de faptul că nu sunt tocmai atât de mulţi cei înscrişi la doctorat în altă parte decât la Chişinău care cunosc atât de bine literatura basarabeană, încât să o poată aprecia la justa ei valoare şi pune în circuit, acoperind, cel puţin parţial, lacuna enormă generată de discontinuitatea centru – margine. Publicat în anul 2000 la Fundaţia Culturală Română din Bucureşti, volumul *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* mi-a fost util pentru cercetările ulterioare, axate pe deschiderea spre alte orizonturi, căci literatura de la noi necesită un punct de vedere renovat, din perspectiva nuanţării raportului *ego – alter-ego*, în cadrul aceleiaşi comunităţi identitare şi apoi între aceasta din urmă şi alte contexte culturale şi literare. Cât priveşte literatura română în general, vom aminti că Adrian Marino, fiind preocupat de dialogul intercultural dintre literatura română şi cea occidentală, menţionează oportunitatea reluării periodice în discuţie a necesităţii de afirmare în context european a culturii româneşti. Dar păstrarea spiritului unei

culturi din care scriitorul face parte este un dat obligatoriu, creatorul având şansa să se realizeze deplin numai în cazul asumării tradiţiei. Îndeplinirea acestei condiţii a cunoscut în peisajul interriveran meandrele unor căutări care mai durează, condiţionate fiind şi de multiplele fenomene mai vechi sau mai noi, mai apropiate sau mai distanţate de literatura propriu-zisă. Iată de ce în literatura română de la est de Prut orientarea etnocentrică se află în competiţie cu dialogul intercultural, echilibrul fiind asigurat în măsura în care învinge conştiinţa critică şi moralitatea.

Lucrarea de faţă, care îşi propune elucidarea diverselor şi complicatelor aspecte ale literaturii române din Basarabia postbelică, este scutul de apărare a unei vieţi dedicate cercetării literare.

A.B.
20 august 2010

INTRODUCERE

Cercetarea peisajului literar de la noi, pe segmentul deschiderii spre dialogul cu alte literaturi şi alte culturi, precum şi din perspectiva raportului cu tradiţia şi cu modernitatea, este lacunară. Pe de o parte, tradiţionalismul literaturii anilor '60-'70 trebuie plasat în contextul totalitarismului, al izolării de matricea firească a literaturii române, al anihilării memoriei, tendinţa de reconstruire a eului identitar traducându-se la nivelul imaginarului liric printr-un procedeu al interiorizării. De aici nevoia de sacru, pe care am studiat-o într-o lucrare anterioară. Pe de altă parte, disocierea manifestărilor modernismului în contextul literar interriveran necesită o schimbare de optică, ţinând cont de recentele interpretări ale acestui fenomen. Drept dovadă, David Harvey, în lucrarea sa *Condiţia postmodernităţii*, se referă la un modernism al perioadei interbelice, „eroic", dar sortit pieirii, şi la unul „înalt" sau „universal", predominant după 1945, care „a demonstrat o relaţie mult mai confortabilă cu centrele dominante din societate": „Modernismul şi-a pierdut farmecul ca antidot revoluţionar la unele ideologii reacţionare şi «tradiţionaliste»" [154, p. 45]. La fel, A. Compagnon, în lucrarea *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, schimbă oarecum accentele asupra problemei modernismului.

Astfel, modernismul şi reflexele sale în contextul literaturii noastre, precum şi mecanismele de gândire artistică necesită mai multă atenţie din partea criticilor şi istoricilor literari, mai ales din perspectiva corelaţiei cu etnocentrismul.

Modernismul asociindu-se cu deschiderea către orizonturile literare universale, iar tradiţionalismul cu închiderea în tradiţiile autohtone, cele două fenomene reintră în actualitatea peisajului literar basarabean în perioada postbelică, încercându-se pe această cale revenirea la normalitate. Însă trebuie menţionat faptul că în fazele incipiente modernismul, aşa cum era promovat de către G. Apollinaire, de exemplu, care a fost cronicarul cubismului, însemna şi asumarea valorilor tradiţionale. Aceeaşi atitudine se desprinde şi din felul în care teoretizează poezia T. S. Eliot. Lucrul acesta era observat cu luare aminte în peisajul literar românesc al anilor '60. Astfel, A. E. Baconsky, analizând creaţia diferitor autori care fac parte din patrimoniul literaturii universale, se opreşte şi asupra dialogului dintre literaturi, pe care îl vede plasat sub semnul continuităţii şi al discontinuităţii. Demersul nostru urmăreşte să descrie, în baza unor exemple elocvente, formele de manifestare ale acestei discontinuităţi în peisajul literar autohton.

În acelaşi timp, astăzi, când se consideră că un enunţ comunică mai mult decât semnifică, perspectivele cuvântului artistic se cer reconsiderate, iar aborda-

rea literaturii din perspectiva deschiderii către universalism devine imperativă. În acest context, nici etnocentrismul, ca formă de consolidare a civilizaţiei, nu este de neglijat în estul european, de curând ieşit din totalitarism. Marcat de o particularitate care înseamnă şi „fixarea strategică în cerc”, peisajul literar inter-riveran presupune necesitatea depăşirii spaţiului închis sau umplerea unor goluri datorită „împlinirii prin salturi” (M. Cimpoi). În aceeaşi ordine de idei, A. Marino consideră că sensul hermeneuticii lui Mircea Eliade, spre exemplu, constă în „integrarea, solidarizarea şi restituirea omului european umanităţii întregi. Cultura europeană nu mai poate fi nici exemplară, nici izolată, nici unică. Ea este obligată să se deschidă, să-şi lărgească orizontul, să-şi depăşească universul spiritual exclusivist şi să adopte o altă perspectivă istorică şi culturală, o atitudine globală, cu adevărat universală”. Şi reflecţiile lui Constantin Noica asupra modelului cultural european încep cu elogiul universalismului culturii europene şi se încheie printr-o critică a nihilismelor ei din secolul al XX-lea. El demonstrează că Europa este reînnoită cultural în secolul al XX-lea de marginali, care erau atraşi de „oraşul luminilor”, Parisul.

Anume prin această deschidere a literaturii române spre universalitate, din primele decenii ale secolului trecut, se produce ralierea scriitorilor români la procesele occidentale de modernizare a literaturii. Iată de ce am considerat necesar să acordăm o atenţie specială fenomenelor în cauză, aşa cum s-au manifestat ele în mediul literar occidental şi în cel românesc, oprindu-ne în preajma lor, atât cât să putem pune în valoare deschiderea spre dialog a literaturii române, din care face parte şi literatura de la est de Prut. Cu atât mai mult că, potrivit afirmaţiei lui Nicolae Manolescu, „poezia noastră contemporană a început în anii ’60, prin a continua modernismul interbelic” [apud: 233, vol. I, p. 41].

Tendinţa constantă de integrare în spaţiul literar general românesc şi în cel european din ultimele decenii, îndeosebi după 1989 (care în timpul guvernării comuniste din anii 2001-2009 a cunoscut un nou val de adversităţi), a stimulat apariţia mai multor lucrări cu caracter istorico-literar, precum *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia* şi *Mărul de aur* de Mihai Cimpoi, *Literatura română contemporană din Republica Moldova* de Ion Ciocanu, *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări* de Mihail Dolgan (în colaborare), *Analize şi sinteze critice* de Nicolae Bileţchi, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare* de Anatol Gavrilov, *Poezia generaţiei ’80* de Nicolae Leahu, *Jocurile alterităţii* de Maria Şleahtiţchi, *Spiritus loci. Variaţiuni pe o temă* de Alina Ciobanu-Tofan, *Literatura română din Basarabia. Anii ’20-’30* de Al. Burlacu, *Lirica interbelică din Basarabia şi poezia franceză* de Eleonora Hotineanu, studii semnate de Sergiu Pavlicenco, Sava Pânzaru, Elena Ţau, Tatiana Butnaru, Veronica Bâtcă, Eugen Lungu, Mircea V. Ciobanu, Vitalie Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun, Aliona Grati. Analizat monografic sau

din perspectiva unor aspecte aparte, fenomenul literar românesc din Republica Moldova necesită în continuare cercetări profunde în jurul unor probleme precum corelaţia etnocentrism – universalitate, sacrul în textul literar, raportul tradiţionalism – modernitate, inclusiv protocronismul, despre care s-a vorbit, în context general românesc, în anii ’70 şi care a fost readus recent în discuţie. Bunăoară, în *O istorie glorioasă. Dosarul protocronismului românesc* (2007), Alexandra Tomiţă critică vehement opiniile lui Edgar Papu, cel care promova asiduu valorile româneşti pe plan universal. Din contra, Theodor Codreanu, în cartea sa *A doua schimbare la faţă* (2008), va aduce argumente în favoarea accentuării importanţei valorilor naţionale pentru afirmarea poporului român pe plan universal, aici înscriindu-se şi opiniile sale despre Eminescu, dar şi despre Grigore Vieru. Analiza peisajulului literar interriveran nu poate fi eficientă în afara discuţiilor ce se poartă în ultimul timp în jurul problemei modernism – postmodernism. Drept suport teoretic solid ne servesc în acest sens lucrările sus-amintite *Condiţia postmodernităţii* a lui David Harvey şi *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, în care A. Compagnon optează pentru schimbarea punctului de vedere asupra fenomenului modernismului, care a fost susţinut la începutul sec. al XX-lea. Menţionăm, de asemenea, şi cele două volume ale antologiei *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949)* de Gabriela Omăt, în care sunt concentrate, pentru prima oară, materialele despre modernism într-un număr impunător.

1. **ETNOCENTRISM ŞI UNIVERSALISM ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA**

1.1. **REPERE ISTORICO-LITERARE ŞI TEORETICE**

După cel de-al Doilea Război Mondial, timp de o jumătate de secol, în peisajul literar pruto-nistrean s-au conturat diverse forme ale eului artistic, definirea de sine a personajului literar nefiind deloc simplă în condiţiile caracterizate de către Sorin Alexandrescu drept „interstiţiale", în care raportarea la valorile literaturii universale era circumspectă. Raportarea la Celălalt însemna, în general, altceva decât se avea în vedere prin acest fenomen în experienţa artistică universală. Precizăm că în prezenta lucrare noţiunea de *deschidere spre universalism* va fi utilizată în sensul de deschidere spre valorile general-umane şi, în mod convenţional, spre valorile literare aflate în circuitul universal. Iată de ce considerăm că este important să disociem atitudinea scriitorului din această parte a lumii, mai exact din spaţiul ex-sovietic, faţă de modernizarea literaturii pe plan internaţional, fenomen care se identifică şi cu deschiderea spre universalitate, şi să cercetăm aspectele multiple legate de subiectul dat.

Menţionăm că, potrivit programului filozofic al lui Tudor Vianu, program determinat de tensiunea esenţială a două direcţii complementare de cercetare: „punerea în lumină a «reprezentării metafizice» constitutive operei de artă, pe de o parte, şi reproiectarea sistematică a unor corelaţii super-categoriale, pornind de la experienţa artistică modernă", contează responsabilitatea metafizică a artei. Prin demnitatea metafizică a artei distinsul filozof al culturii avea în vedere că „aceasta este o metafizică subiacentă, o «reprezentare metafizică» subîntinzând toate creaţiile ei de excepţie şi că arta poate contribui la precizarea unei matrice intelectuale, la resemnificarea marilor corelaţii categoriale" [288, p. 6]. Mergând pe aceeaşi cale a teoriei valorilor aparţinându-i lui Lucian Blaga, Tudor Vianu evidenţiază faptul că „din oricare unghi al spiritului se poate desface o perspectivă care să îmbrăţişeze totalitatea lumii" [289, p. 11].

În acest context, nici etnocentrismul, ca formă de consolidare a civilizaţiei, nu este de neglijat în spaţiul românesc estic de curând ieşit din totalitarism. De altfel, faptul acesta este remarcat de unul dintre cei mai importanţi investigatori ai literaturii române, C. Ciopraga: „Deschisă spre universal, literatura română raportează lucrurile la un umanism specific spaţiului ei. Exprimă o forma mentis, ceea ce înseamnă că varii impulsuri din afară s-au modelat progresiv altfel" [73, p. 372]. Pompiliu Marcea, la rândul său, susţine că „etnicul este o fatalitate, nu o opţiune, iar universalul mai degrabă o tentativă şi o performanţă. Brâncuşi însuşi era captivat de dezideratul sculpturii pure eliberate de timp şi spaţiu, dar *Poarta*

sărutului, *Cuminţenia pământului* sau *Coloana fără sfârşit* îşi au punctul originar în arta ornamentală a ţăranului român. Universalitatea lor, indiscutabilă, nu se poate aprecia în afara impulsului iniţial" [188, p. XI-XII].

Complexitatea problemelor abordate în lucrarea de faţă rezidă în faptul că interiorizarea, fenomen traversat de lirica de la noi în anii '60-'70, are conotaţii aparte: în general, se ştie că fenomenul interiorizării viziunii artistice în literatura universală ţine de romantism, de secolul al XIX-lea. Perspectiva aceasta va fi preluată de curentele moderniste, în special de expresionism, de suprarealism, dar şi de celelalte curente, cu precizarea că pentru romantici interioritatea constituia un refugiu protector faţă de intemperiile vieţii sociale, iar pentru scriitorul expresionist, de exemplu, interioritatea nu mai este lăcaşul salvator. Personajul liric expresionist îşi însuşeşte acest spaţiu pentru a „dinamita" lumea din chiar interioritatea ei, literatura fiind concepută „ca un ţipăt al sufletului" (exemple elocvente aflăm la Gotfried Benn, Georg Trakl, Ştefan Georg etc.). Prin comparaţie, interiorizarea viziunii poeţilor noştri afirmaţi în anii '60-'70, dictată de excesul ideologizării, al izolării de matricea firească a limbii române, urmăreşte nişte obiective specifice care pot fi atinse prin raportarea la valorile general-umane. Aşa a apărut necesitatea, pe de o parte, de a stabili o linie diriguitoare ce ţine de raportarea la dimensiunile sacrului, iar pe de altă parte, de a urmări amplificarea orizonturilor literare, care, în perioada totalitarismului, erau drastic reduse, fiind ţinute sub imperiul criteriului ideologic.

În acelaşi timp e necesar să ţinem cont că modernitatea se impune, în primul rând, prin discontinuitate, cu alte cuvinte, prin schimbarea cursului istoriei, şi e tentată să se detaşeze, iar în cazurile extreme ale futurismului, dadaismului, să se dezică total de trecut: „Calitatea lucrurilor de a fi tranzitorii face ca orice urmă de continuitate istorică să fie greu de păstrat. Dacă istoria are vreun sens, atunci acel înţeles trebuie descoperit şi definit dinăuntrul furtunii schimbării" [154, p. 19]. Distrucţia constructivă sau „creaţia distructivă", ne atrage atenţia David Harvey, în lucrarea *Condiţia postmodernităţii*, este deosebit de importantă pentru înţelegerea modernităţii [154, p. 23]. Cu toate acestea, Baudelaire definea artistul „ca pe o persoană care poate să-şi concentreze viziunea asupra unor subiecte cotidiene ale vieţii oraşului, să le înţeleagă calităţile trecătoare, dar în acelaşi timp să extragă din acea clipă efemeră orice sugestie despre eternitate conţinută de aceasta" [154, p. 27]. Cu atât mai mult că modernitatea, fiind un concept paradigmatic, atributele cu care este asociată depind, înainte de toate, de contexte. Cel mai adesea, în ultimul timp, se pun pe prim-plan momentele care au permis evoluţia spre o nouă condiţie umană, între acestea aflându-se apariţia tiparului, crearea sistemului educaţiei naţionale, emanciparea individului faţă de tradiţie, căutarea şi asumarea progresului. În anii '80 ai secolului al XIX-lea ideea de modernitate este corelată cu ideea de naţiune, aceasta fiind considerată, prin

excelenţă, o componentă a modernizării. Pe de altă parte, naţionalismul sau chiar naţiunea sunt considerate astăzi ca fiind „opusul modernităţii". Bunăoară, Hannah Arendt interpretează modernitatea din perspectiva a trei principale activităţi umane: *labor, work and action*, care corespund „condiţiilor" existenţei umane: *life, wordliness and plurality* (în lucrarea *Condiţia umană*). Iar o altă autoare, Elizabeth Ellis pune semnul echivalenţei între modernitate şi condiţia umană: „modernitatea este cel mai bine de înţeles ca un fel de condiţie mai curând decât desemnarea unei perioade particulare de timp". Nici filozoful german Jürgen Habermas, ţinând cont de condiţia umană, în acelaşi timp, nu renunţă la ideea de etape ale istoriei [153, p. 4].

Mai trebuie să avem în vedere şi faptul că mult discutata corelaţie modernism – tradiţionalism, tradiţionalismul fiind „aproape fără excepţie, al provinciilor şi mai ales al tinerilor din provincie", după cum menţionează Mircea A. Diaconu în lucrarea sa *Mişcarea* ***iconar***. *Literatură şi politică în Bucovina anilor '30* (Iaşi, Timpul, 1999) [102, p. 9], tot mai des este tratat la noi în contextul readucerii în actualitate a problemei literaturii basarabene interbelice. Aici se cer menţionaţi mai mulţi cercetători, între care Vasile Badiu, care a îngrijit ediţia *Magda Isanos. Poezii*, Sava Pânzaru, Alina Ciobanu, Eleonora Hotineanu ş.a.

Vom preciza din start că generaţia lui Grigore Vieru, Liviu Damian, Ion Vatamanu, Gheorghe Vodă, Anatol Codru, Dumitru Matcovschi, Nicolae Esinencu, care s-au afirmat în anii '60-'70, şi cu atât mai mult scriitorii care au venit în literatură ulterior, N. Dabija, L. Lari, I. Hadârcă, A. Suceveanu, L. Butnaru, Em. Galaicu-Păun, N. Popa, I. Nechit, au fost adepţii modernizării poeziei, însă nu trebuie să uităm că modernismul, în primele decenii ale secolului al XX-lea, pe plan universal, a însemnat şi altceva decât ruptura brutală de trecut. Promovat de către Apollinaire sau de T. S. Eliot, la un moment dat, fenomenul acesta nu poate fi conceput altfel decât din perspectiva însuşirii valorilor trecutului. Or, „moştenirea culturală, expresie esenţială a unei experienţe spirituale, permite literaturii, artei în general, să tindă spre universal" [228, p. 18]. Scriitorii basarabeni din perioada postbelică vor proba pe cont propriu ce înseamnă să-ţi însuşeşti valorile trecutului. Acest capitol este deocamdată puţin investigat, din care cauză ne vom opri mai pe îndelete asupra lui. Mai întâi se impune întrebarea ce înseamnă însuşirea valorilor trecutului într-un spaţiu în care acestea din urmă sunt declarate tabu, sunt ţinute la index. Înseamnă, de fapt, că scriitorii găseau căi ocolitoare sau recurgeau la metode subversive. Bineînţeles, zona aceasta se pretează, în primul rând, unor investigaţii antropologice. În acest context, vom aminti că filonul folcloric în creaţia scriitorilor şaptezecişti a fost disociat de către mai mulţi autori, între care Ion Ciocanu, Eliza Botezatu, Tatiana Butnaru.

Pe de altă parte, corelaţia literaturii contemporane cu valorile literaturii clasice este un aspect care trebuie interpretat diferenţiat. Dintre scriitorii clasici

legătura cea mai strânsă s-a dovedit a fi cea cu Eminescu, sub semnul căruia poezia basarabeană va reface drumul spre valorile trecutului, inclusiv ale folclorului. Spre exemplu, Vieru reface drumul spre creaţia populară la modul eminescian şi cel blagian. Însuşirea valorilor trecutului mai înseamnă recuperarea zonelor ce ţin de sacralitate, asociate, într-o perioadă profund ateistă, inclusiv cu credinţa în Dumnezeu.

În perioada interbelică Mihai Ralea pune imitaţia servilă a Occidentului pe seama spiritului provincial, deşi el disociază orientarea antioccidentală de cea tradiţionalistă. După cum va arăta el însuşi în „Viaţa românească": „Am cerut întotdeauna contactul cu Occidentul: în politică, ştiinţă şi tehnică. În literatură însă e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decât naţional. Produs al unei societăţi, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea. Şi aceasta nu poate fi decât naţională. O inspiraţie forţată, care ar veni de la un grup de senzaţii pe care viaţa noastră nu le cunoaşte, ca şi reacţiunile exotice în faţa acestor senzaţii pe care viaţa noastră nu le cunoaşte, nu poate da decât literatură de seră sau – în cel mai bun caz – de abilitate. Literatură mare sau cel puţin propriu-zisă nu poate da" [243, p. 91].

Specificul naţional – o calitate intrinsecă a creaţiei artistice – este definit de către Mihai Ralea prin alte elemente decât o făceau ortodoxiştii şi autohtoniştii: „specificul nu e văzut ca o substanţă imuabilă, ci ca un complex de trăsături care suferă schimbări în funcţie de contextele istorice şi sociale". Ralea respinge perspectiva „substanţialistă", întrucât ar anula posibilitatea evoluţiei culturale. De aceea el spune că „tradiţionalismul e una şi naţionalismul e alta". Diferenţele culturale pot fi probate şi fără invocarea tradiţiei. Poziţia lui Ralea se află în vecinătatea celei susţinute de Lovinescu, subapreciind valoarea tradiţiei naţionale şi condamnând tradiţionalismul în termeni severi. Întrucât cultura română a fost multă vreme dominată de „multiple influenţe străine" (greceşti, turceşti, slavoneşti), Ralea consideră că „noi am început de foarte puţină vreme istoria noastră adevărată. E mai cuminte şi mai comod să ne considerăm un popor mai recent, să grupăm forţele noastre în prezent şi viitor". Subliniind mereu necesitatea raportării raţionale şi lucide la noi înşine, Ralea pune identitatea naţională în conexiune cu integrarea europeană. „Specific naţional fără conştiinţă şi fără raţiune nu e posibil. [...] Specificitatea naţională e o operă de diferenţiere, iar percepţia diferenţierii nu se poate obţine decât prin raţiune. Începând a fi buni europeni, vom sfârşi prin a fi buni români. Concluzia? Românismul se învaţă prin europenism" [243, p. 394].

La rândul său, Garabet Ibrăileanu, în studiul *Caracterul specific naţional în literatura română*, îşi expune concepţia cu privire la specificul naţional, pornind de la faptul că poezia, când e foarte naţională, e expresia sufletului unui popor, proza, când e talentată, e şi expresia sufletului unui popor, şi oglinda vieţii acestui popor. Comparând proza moldovenească cu cea muntenească, Ibrăilea-

nu va atrage atenţia asupra câmpului de observaţie mai întins, asupra realităţilor transportate în literatură, acestea fiind mai diverse, aduse din medii mai variate, caracter care apare, ca într-o sinteză, în opera lui Sadoveanu. Pentru Ibrăileanu o importanţă deosebită îl are conţinutul general-uman şi moral şi anume din acest motiv „poporanismul în literatură este mai degrabă un sentiment de justiţie, o atitudine sufletească de iubire şi compătimire pentru viaţa grea a ţăranului român, decât o doctrină politică sau literară, decât un anume curent literar (romantism, naturalism sau realism), de aceea el lasă deplina libertate de expresie literară personalităţii scriitorului" [162, p. 58]. Poate anume din această cauză distinsul cercetător ieşean Liviu Leonte va refuza să-l „înregimenteze" pe Ibrăileanu printre tradiţionalişti şi provinciali: „Tradiţionalist în raport cu ce? În *Spiritul critic în cultura românească* el afirmă că «toată istoria culturii româneşti, din veacul al XVI-lea până azi (începutul secolului al XX-lea, n. *L.L.*) nu e decât istoria introducerii culturii apusene în ţările române şi a asimilării ei de către români»". Atributul de tradiţionalist e valabil pentru Iorga care, cel dintâi printre istoricii întregii literaturi, a demonstrat existenţa şi valoarea literaturii vechi, continuitatea şi organicitatea de care va face caz mai târziu G. Călinescu. Ibrăileanu nu a obosit să polemizeze cu adversarii nu numai literari, subliniind caracterul progresist al poporanismului în raport cu semănătorismul care – în concepţia criticului – avea un caracter reacţionar, respingând acuzele la adresa preocupărilor pentru definirea specificului naţional care l-au interesat şi pe „estetul" Gide, declarând receptivitatea „Vieţii Româneşti" la orice curent sau tendinţă literare cu condiţia ca operele pe care le reprezintă să aibă acoperire valorică" [178, p. 17]. Discuţiile vor continua, destul de vehement, şi în perioada postbelică. Astfel, pe la sfârşitul anilor '60, după cum afirmă şi Mircea Martin, într-un articol *Cultura română între comunism şi naţionalism*, în peisajul literar şi cultural din România „ajung la expresie publică, deşi abia schiţate, două tendinţe diferite, a căror dezvoltare ulterioară va fi tot mai divergentă. În viziunea unor scriitori şi critici, decolorarea ideologică se traduce printr-o colorare intensivă în sens naţional-autohtonist; în concepţia altora, aceeaşi scuturare de apăsarea ideologică se exprimă printr-o propensiune europenizantă, cosmopolită, chiar elitistă. Ambele tendinţe se configurează şi se manifestă sub semnul redescoperirii identităţii naţionale, prin «spărtura» produsă de problematica naţională în zidul ideologic leninist-stalinist". Autorul studiului precizează că „această identitate naţională e resimţită şi definită în chip diferit: de unii ca o întoarcere la un specific rural mai mult sau mai puţin idealizat sau la un trecut îndepărtat neguros, în vreme ce pentru alţii redescoperirea şi reafirmarea identităţii naţionale înseamnă nu doar refacerea legăturilor cu tradiţia internă, ci şi cu tradiţia europeană şi cu lumea largă, atât în planul literaturii, cât şi în planul ideilor. La aceştia din urmă, nu există nicio incompatibilitate între ideea naţională şi ideea europeană, între tradiţia locală şi cea universală". Această gru-

pare amplă era reprezentată de scriitori şi critici care au debutat în anii imediat postbelici. Mulţi dintre ei trecuseră prin închisorile comuniste – Ion Negoiţescu, Adrian Marino, Nicolae Balotă, Ştefan Augustin Doinaş, Ovidiu Cotruş, Alexandru Paleologu ş.a., alţii – foşti ilegalişti ori simpatizanţi comunişti, precum Vera Călin, Silvian Iosifescu, Paul Georgescu, foşti activişti ai Comitetului Central al Partidului s-au fixat definitiv în proiecte culturale (Paul Cornea şi Ion Ianoşi), foşti critici realist-socialişti, „realmente pocăiţi", ca Ovid. S. Crohmălniceanu ori Savin Bratu, şi mulţi tineri sau mai puţin tineri – de la Alexandru George la Gheorghe Grigurcu, de la Lucian Raicu la Livius Ciocârlie, de la Matei Călinescu la Ion Pop, de la Eugen Simion la Mircea Iorgulescu, de la Gabriel Dimisianu la Valeriu Cristea, de la Dan Grigorescu la Alexandru Călinescu ş.a. „Ceea ce îi unea pe aceşti oameni atât de diferiţi din punctul de vedere al biografiei, al formaţiei şi al concepţiei despre literatură (şi nu numai despre literatură), precizează M. Martin, era ideea deschiderii spre lume şi spre modernitate, ideea modernizării prin (re)racordarea la reperele europene şi universale." Din cealaltă grupare autorul îi citează mai întâi pe ideologii Mihai Ungheanu, Paul Anghel, Dan Zamfirescu. Întreaga activitate critică a primului dintre aceştia „poate fi aşezată sub semnul efortului de a face compatibil naţionalul (înţeles întotdeauna ca valoare) cu valoarea estetică propriu-zisă", deşi consecvenţa nu-l fereşte, din păcate, de excese şi erori. Iar Dan Zamfirescu „şi-a pus o temeinică pregătire teologică şi filologică în serviciul aceleiaşi ideologii, producând, pe lângă cercetări (şi ediţii) serioase, ipoteze enorme (şi finalmente dezangajante) cu privire la specificul naţional şi la viitorul poporului român (spre a nu pomeni elogiile nenumărate aduse lui Ceauşescu)". Meritul lui însă constă în faptul că, alături de alţi specialişti (Virgil Cândea, Al. Duţu, Gh. Mihăilă, Răzvan Theodorescu, Dan Horia Mazilu, Doina Curticâpeanu, Elvira Sorohan ş.a.), „a contribuit la reducerea masivei ignoranţe cu privire la valorile culturii şi literaturii noastre vechi, dar, în acelaşi timp, a şi supralicitat aceste valori". Alţi scriitori, precum Ion Lancranjan, autor de romane cu tematică rurală, „neevitând tragedia familiei ţărăneşti în socialism şi nici intruziunea agresivă a Securităţii în viaţa oamenilor", Ion Gheorghe, „poet ale cărui teme tradiţionale sunt uneori tratate în moduri ce simulează suprarealismul, în acelaşi timp, adept al tracismului (...) şi al... maoismului (!)", şi Gheorghe Pituţ, sunt consideraţi de către M. Martin „scriitori de o certă forţă expresivă aluvionară, însă ceţoşi în plan ideologic". Un rol important în acest context îi este atribuit lui Eugen Barbu [192, p. 1].

În perioada respectivă situaţia în spaţiul dintre Prut şi Nistru este diferită, din cauză că aici scriitorii veniţi din România Andrei Lupan, Emilian Bucov, dar şi George Meniuc sunt mereu învinuiţi în presă, de către autori originari din Transnistria, fie de naţionalism, fie de cosmopolitism, astfel că orice tentativă de evidenţiere a valorilor naţionale, ca şi de deschidere spre alte orizonturi litera-

re, în afara spaţiului ex-sovietic, era tratată cu suspiciune şi criticată dur. Lucrul acesta e necesar să fie subliniat, deoarece el ţine de istoria literară, iar menirea istoricului literar este de a raporta fenomenele la începuturile lor. Or, geneza literaturii române din Basarabia se include în istoria literaturii româneşti în general, fapt reactualizat în perioada interbelică, ani care coincid cu afirmarea unei generaţii de scriitori din care făceau parte A. Lupan, Em. Bucov, G. Meniuc, B. Istru, V. Coroban, E. Russev. Cu toate impedimentele de ordin ideologic, scriitorii basarabeni, îndeosebi spre sfârşitul anilor '60, reuşesc să transmită semnale de redeşteptare şi de recuperare a valorilor general-umane, precum şi a identităţii naţionale în lucrări de o veritabilă ţinută artistică. Şi acest lucru se cere accentuat din perspectiva atât a istoriei literare, cât şi a criticii literare, care are drept scop raportarea literaturii la viitorul ei. Cât priveşte repunerea în circuit a scriitorilor clasici şi valorificarea acestora, o importanţă deosebită au avut-o V. Coroban, care a semnat studii despre Vasile Alecsandri, I. Creangă, D. Cantemir; Gh. Bogaci, C. Popovici, autorul unei valoroase monografii *Mihail Eminescu. Viaţa şi opera*; H. Corbu, care a contribuit la valorificarea literaturii clasice şi în mod special a dramaturgiei lui V. Alecsandri. Nu trebuie trecute cu vederea momentele care au marcat în mod deosebit peisajul cultural interriveran postbelic: inaugurarea Aleii clasicilor (în 1967) şi montarea spectacolului „Mihail Eminescu", după piesa lui Ştefănescu, la Teatrul „A. S. Puşkin" (actualul Teatru Naţional „Mihai Eminescu"), avându-l ca protagonist pe actorul Valeriu Cupcea, care, prin modalitatea reflexivă de interpretare a rolului principal în acest spectacol, dar şi prin felul cum a citit, mulţi ani la rând, în cadrul emisiunilor literare radiofonice poezia eminesciană, avea să impună în locul indiferenţei o altă atitudine faţă de valorile clasice, reflexivitatea însemnând, în acele vremuri, îndemnul de a lua aminte la cele ce se întâmplă. E de ajuns să amintim aici titlul unui volum de publicistică semnat de Liviu Damian: *Îngânduratele porţi*. E adevărat că ulterior, bătătorită, această cale va apărea drept depăşită, însă într-o anumită perioadă toate momentele enumerate mai sus au avut o importanţă vitală pentru crearea unui climat literar, nutrindu-se din adevăratele valori artistice, atât naţionale, cât şi universale.

Revenind la atmosfera din contextul general-românesc, nu putem trece cu vederea peste faptul că apariţia protocronismului ca atitudine culturală coincide cu publicarea articolului *Protocronism românesc* de Edgar Papu (în revista „Secolul 20", iulie 1974), în care autorul tratează statutul literaturii şi culturii româneşti şi raporturile lor cu marile literaturi şi culturi ale Europei şi ale lumii. Se punea accentul nu doar pe originalitatea literaturii române, dar şi pe prioritatea ei intermitentă faţă de aceste literaturi, suprarealismul şi dadaismul fiind citate în acest sens. În concepţia lui Edgar Papu „mentalitatea autohtonă trebuia să se schimbe în sensul conştientizării priorităţii şi al renunţării la complexele de inferioritate pe care înclinaţia imitativă le genera în mod continuu" [192, p. 1]. Mircea Mar-

tin, analizând acest studiu, menţionează un lucru cât se poate de important: „În esenţă, şi în ciuda faptului că respingea sincronismul, E. Papu gândea în termeni sincronişti, pentru că nu înceta să-şi reprezinte literatura română într-un context european şi universal" [192, p. 1]. Însă reproşul pe care M. Martin îl adresează protocroniştilor are în vedere deficitara lor atitudine faţă de modernitatea românească, „inapetenţa faţă de citadinism, nerecunoaşterea importanţei cruciale a lui Lovinescu şi a teoriei sale în scuturarea unor «grele inerţii» nu numai literare, dar şi mentale", „abilitatea de a le adapta la o cerere oficială" şi, în ultimă instanţă, „valorizarea doar a punctelor de vedere extreme", astfel încât, consideră autorul, „antiprotocronismul manifest devenise, în anii '80, o formă de rezistenţă intelectuală, un mod indirect de împotrivire la festivismul şi triumfalismul ceauşist" [192, p. 1]. La rândul său, Dumitru Micu va analiza această stare de lucruri pornind de la situaţia concretă în care se afla literatura română după cel de-al Doilea Război Mondial, anume de la necesitatea pulverizării dogmatismului partinic. Exact după ruperea zăgazurilor afişat dogmatice se produce situarea divergentă a unor grupări care au continuat lupta din perioada interbelică dintre „europenişti" şi autohtonişti sau dintre sincronism şi protocronism: „Faptul că a doua poziţie (a «protocronismului» – *n.n.*) era încurajată de stăpânire avea să fie invocat, sub actualul regim, de către susţinătorii celeilalte drept argument pentru incriminarea «protocroniştilor» şi monopolizarea calităţii faţă de totalitarismul comunist. Realitatea obiectivă este că, indiferent de raporturile cu puterea, preferinţele unor critici mergeau – în formulări diferite, în opţiuni explicite sau subînţelese – către spiritul modern, occidental, ale altora spre cel tradiţional, autohton, şi nu au lipsit nici imparţialii, neutrii, eclecticii" [204, p. 344]. Dincolo de aceasta, deşi aspiră la universalitate, la recunoaştere europeană măcar, scriitorii înşişi produc şi întreţin specificitatea, identitatea inconfundabilă a culturii din care provin, aceasta deoarece profilul emoţional şi intelectual particular al operelor este înscris în limba, în obsesiile, în ideile şi în mărcile involuntare, temperamentale, personale / naţionale. „Nu există universal, există un altul, există alteritate. A-l păstra ca atare devine efectiv o sarcină imposibilă pentru noi, deoarece suntem hărăziţi peripeţiilor interiorităţii", afirmă Jean Baudrillard [18, p. 55]. Şi tot el susţine: „Nu cred că artiştii mari se topesc în nediferenţierea unor deziderate exterioare, de politică externă. Nici nu cred că, scriind, se raportează în mod voluntar la repere exclusiv europene, ci la valori şi la idealuri ale *europenităţii ca paradigmă şi experienţă culturală a libertăţii de gândire, a democratismului şi a toleranţei, a dialogului cultural real*, în care modelele şi valorile culturale naţionale să poată fi respectate, integrate firesc şi organic în diversitate, recunoscute şi acceptate dincolo de specificitatea etnică, naţională, religioasă ori de altă natură. Tocmai acest fapt al *aspiraţiilor* spre valorile comune ale culturii europene induce caracterul utopic, ideal şi simbolic al comunicării / comunităţii lărgite, din plan naţional spre uni-

versal, din închistarea autarhică într-o operă literară scrisă într-o limbă europeană, dar de circulaţie restrânsă, la evadarea prin traduceri, adaptări şi rescrieri, din graniţele identitare spre descentralizarea şi acceptarea alterităţii, a diversităţii, a *celuilalt*" [18, p. 132]. Cât priveşte acceptarea Celuilalt, merită toată atenţia opiniile Juliei Kristeva care, în lucrarea sa *Ètrangers à nous-mêmes*, întrebându-se dacă străinul considerat în societăţile primitive drept duşman poate dispărea în societăţile moderne, trece în revistă mai multe momente din istoria occidentală în care străinul a fost gândit, receptat sau respins şi unde posibilitatea unei societăţi fără străini a fost posibil să fie visată la orizontul unei religii şi al unei morale. Considerând problema dată încă utopică, dar una foarte actuală, din perspectiva integrării economice şi politice la nivel planetar, autoarea franceză se întreabă dacă vom putea trăi intim şi subiectiv cu alţii, fără ostracizări şi fără nivelare. Modificarea condiţiei străinilor care se impune actualmente conduce, în opinia J. Kristeva, spre reflectarea asupra capacităţii noastre de a accepta alte moduri de alteritate. „Violenţa cu care se pune astăzi problema străinului ţine fără doar şi poate de crizele construcţiilor religioase şi morale" [307, p. 10]. Individul modern, care e gelos pentru diferenţa sa nu doar naţională şi etnică, dar şi subiectivă şi ireductibilă, nu mai acceptă să fie absorbit de societăţile de astăzi în interiorul unui sistem care să-l anuleze.

Titanismul romantic, subiectivismul configurat în imaginea *artistului om de lume, om al mulţimilor, dandy* şi *copil* (Ch. Baudelaire), se reactiva în spiritul cosmopolit al „intelighenţiei" europene din primele decenii ale secolului al XX-lea. Curentele avangardiste vor accentua tendinţa de sincronizare a ritmurilor culturilor mici la pulsul marilor centre culturale europene, în care predomina experimentul artistic şi spiritul cosmopolit european. În felul acesta aspiraţia la formele culturii universale cunoaşte experienţa vieţii literare şi culturale din mari centre culturale precum Paris, Viena sau Cernăuţi.

Cunoaşterea moştenirii culturale a altor popoare înlesneşte identificarea propriei culturi. Anume acest lucru îl evidenţia şi A. Malraux: „Nu putem simţi decât prin comparaţie... geniul grec va fi înţeles mai bine prin punerea lui faţă în faţă cu o statuie egipteană sau asiatică decât prin cunoaşterea a o sută de statui greceşti" [apud: 228, p. 18-19].

Refacerea legăturilor literaturii şi culturii române de la est de Prut cu matricea ei firească s-a dovedit a fi un proces anevoios şi sinuos, care necesită a fi disociat în contextul complex al timpului în care trăim, un timp definit drept al postmodernităţii, al dialogului şi al deschiderii spre comunicare cu alte orizonturi ale expresivităţii artistice. De precizat că deschiderea aceasta sau receptivitatea faţă de literaturile lumii, care denotă o nouă sensibilitate, se explică, pe un anumit segment de timp, şi prin absenţa maieştrilor. Să nu uităm că timp de o jumătate de secol literatura interbelică şi toţi marii scriitori, începând cu Arghezi, Blaga şi

terminând cu prozatorii Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, H. Papadat-Bengescu erau ţinuţi la index. Vitregia condiţiilor formative a generaţiilor de scriitori din perioada postbelică trebuia anihilată prin reaşezarea literaturii pe temeiurile ei viabile. Şi acest lucru se va înfăptui treptat, prin reconectarea la tradiţia care se cerea reînnoită, reechilibrarea cu literatura anterioară fiind poate capitolul cel mai dramatic al istoriei literare de la noi. Dar nu mai puţin anevoioasă s-a dovedit a fi reaşezarea literaturii noastre sub semnul spiritului modernist, care condiţionează mersul înainte al oricărei literaturi şi care timp de mai multe decenii era subversiv. Să amintim, în acest context, că Nicolae Manolescu, bunăoară, pune sub semnul recuperării modernismului interbelic întreaga poezie română contemporană, considerând că „poezia noastră contemporană a început în anii '60, prin a continua modernismul interbelic" [218, p. 41]. Propunându-şi să investigheze specificul şi coerenţa poeziei moderne şi, concomitent, locul şi rolul poeziei în lumea modernă, Alexandru Muşina, la rândul său, porneşte de la axioma că poezia nu mai mizează pe funcţia ei de docere şi delectare şi nici pe aceea de expresie a sentimentelor, pe care o evidenţiau romanticii, în modernitate accentul punându-se pe poezia ca formă de explorare a Realităţii, explorare în care se ţine cont de schimbarea raportului natural – artificial, de modificarea universului senzaţiilor [211]. Complexitatea acestor probleme reiese şi din dezbaterile ce se poartă în ultima vreme în jurul „modernismului", „antimodernismului", „postmodernismului", „protocronismului".

Pe de altă parte, aflat în centrul atenţiei criticii şi istoriei literare româneşti din ultimul timp, protocronismul este analizat atât din perspectiva curentelor literare, cât şi a epocilor prin care a răzbătut şi s-a manifestat. Astfel, Marin Mincu, bunăoară, în studiile sale, analizează protocronismul în contextul dezbaterilor despre avangardă şi experimentalism, adoptând un punct de vedere antilovinescian, susţinând că anumite fenomene avangardiste s-au afirmat în peisajul culturii româneşti înainte de a fi cunoscute în Occident.

Florin Mihăilescu, la rândul său, precizează în cartea sa *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)* [206, 330 p.]: „Dacă din punctul de vedere al încălcării flagrante a drepturilor elementare ale omului regimul totalitar comunist a fost şi continuă să fie fără încetare pus în cauză, un mult mai mic efort s-a făcut până în prezent pentru demontarea sau «deconstrucţia» ideilor fundamentale ale acestuia, pornind de la nivelul lor cel mai înalt, filozofic, şi ajungând până la ipostazele cele mai concrete şi mai aplicate ale ideologiei şi ale politicii economice, culturale etc. Suntem convinşi, mai precizează el, că nu ne înşelam dacă socotim acest domeniu de discuţie mult mai important decât oricare altul". Raliindu-ne la această opinie, o vom lua drept premisă pentru investigaţiile efectuate în lucrarea de faţă.

Precizăm că Florin Mihăilescu examinează trei mari „vârste” ale culturii române sub comunism prin intermediul a trei sau patru ideologii culturale reprezentative: *Fundamentele proletcultismului, Între sincronism şi protocronism, Fundamentele postmodernismului*. De altfel, el propune, la un moment dat, şi o periodizare mai detaliată a epocii postbelice: „tranziţia dintre 1944 şi 1947, dogmatismul pur şi dur dintre 1948 şi 1954, lenta emancipare a anilor 1954-1960, urmaţi de aceia ai speranţelor neconfirmate, dintre 1960 şi 1974, polarizarea câmpului cultural din intervalul 1974-1980 şi, în fine, generaţia sau promoţia optzecistă şi postmodernistă (1980-1989)”. Florin Mihăilescu este de părere că, în România, re-începutul îngheţului stalinist ţine de anul 1974, când Ceauşescu devine preşedinte al R.S.R. Momentul acesta coincide cu publicarea în revista „Secolul 20” a eseului despre protocronismul românesc, eseu semnat de Edgar Papu. Mai puţin tratată până de curând tema „sincronismului” vs „protocronism”, devenită emblematică pentru deceniile opt şi nouă, îl preocupă în mod special pe Florin Mihăilescu, poziţia sa fiind una ferm lovinesciană. La fel este interpretat şi postmodernismul românesc, văzut ca „o formă încă mai elocventă” a sincronismului, care în perioada interbelică avea o „funcţie recuperatoare”. „Protocroniştii, scrie el, vor căuta să se impună dintr-o perspectivă care în opinia lor devansează sincronismul.” De precizat că în România protocronismul a fost vehiculat ca formă necesară de apărare a identităţii în condiţiile sovietizării şi, de asemenea, împotriva „imperialismului” culturii occidentale.

Continuând trecerea în revistă a celor mai recente cercetări în domeniu, nu putem evita alte câteva studii notabile apărute după 1989: *Compromis şi rezistenţă* de Katherine Verdery sau mai recentul *Literatura română între revoluţie şi reacţiune* de Sanda Cordoş, ambele lucrări fiind dedicate exclusiv fie protocronismului (primul), fie „crizismului” postbelic sau realismului socialist (al doilea). Katherine Verdery este de părere că protocronismul a fost utilizat pentru a ameliora imaginea României pe plan internaţional. Autoarea face trimitere la o mai veche simptomologie a complexului de inferioritate dezvoltat de către culturile periferice faţă de centrele culturale metropolitane, în care ea vede unul din puseele de tip protocronist din secolul al XIX-lea.

Şi Lucian Boia va pune accentul pe faptul că protocronismul a reflectat noua ofensivă a transformismului comunist – o replică la scară redusă a ceea ce se întâmplase în Uniunea Sovietică în anii ’30-’40 [apud: 270, p. 43]. Iar Alexandra Tomiţă, autoarea cărţii *O istorie* ***glorioasă****. Dosarul protocronismului românesc* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007)*,* va disocia complexitatea utilizării protocroniilor româneşti ca vârf de lance a politicii culturale externe care, după cum susţine însăşi autoarea, a avut efecte dificil de cuantificat. Anume efectele acestea se află în obiectivul lucrării citate, autoarea considerând că după o perioadă de căutări protocronismul se va instala odată cu implicarea, în 1974, a lui

Edgar Papu. Menţionăm că, potrivit opiniei profesorului Antony D. Smith, care ţine cursul *Etnicitate şi naţionalism* la Institutul European de la London School of Economics, a existat, anume la sfârşitul anilor '70 şi la începutul anilor '80, un interes renăscut faţă de construcţia teoretică şi de perspectivele generale asupra problemelor legate de naţiuni şi naţionalism. Revenind la opiniile lui Edgar Papu, menţionăm că exegetul intervenea în sensul echilibrării raportului dintre „forţele creatoare" şi „forţele receptoare" ale culturii române. Edgar Papu îi imputa lui E. Lovinescu gestul „profund nepatriotic" al deprecierii culturii române, prin exagerarea caracterului ei imitativ şi subordonat culturii occidentale. Cunoscutul gânditor considera că identificând şi analizând emergenţele creativităţii româneşti, altfel spus protocroniile, el înfăptuia un act reparator necesar. A. Tomiţă analizează în termeni duri „protocronismul matur", calificându-l drept ambalat în „frazeologia patriotardă şi mitologizantă a propagandei comuniste". Referindu-se la lucrarea lui Edgar Papu *Din clasicii noştri*, apărută trei ani mai târziu, în 1977, aceeaşi autoare va evidenţia „inconstanţa" mentorului faţă de relaţia dintre sincronismul lovinescian şi protocronism. Protocronismului matur i se aduce învinuirea de a fi încercat „eliminarea lui E. Lovinescu din cultura română, la fel cum procedase dogmatismul proletcultist" [270, p. 63-64]. Ajuns la momentul în care Edgar Papu îl numeşte pe criticul interbelic unul dintre „marii precursori ai aspiraţiilor noastre culturale de astăzi", noţiunea sa de sincronism fiind considerată „o primă şi necesară treaptă a ceea ce numim noi, actualmente, tendinţă de universalizare", firul demonstraţiei Alexandrei Tomiţă continuă prin afirmaţii de felul: „Edgar Papu încearcă şi să instituie o filiaţie vie şi mereu deschisă " între E. Lovinescu şi acei intelectuali care îşi doresc să universalizeze cultura României socialiste, împlinind astfel visul predecesorilor", urmând ca apoi să fie evidenţiată „relaţia antagonică între sincronism şi protocronism" [270, p. 67]. În acest context este citată şi opinia lui Marin Mincu, cel care se lansează în pledoaria „pentru o nouă conştiinţă de sine a literaturii române" şi combate sincronismul care impune mimetismul orb. Autoarea *Istoriei* ***glorioase****...* va disocia dorinţa protocroniştilor de a accede la aşezarea culturii româneşti „într-o ilustră tradiţie intelectuală". Căutând începuturile acestui fenomen, A. Tomiţă îşi îndreaptă privirea spre ceea ce s-a întâmplat în spaţiul ex-sovietic şi conchide: „Este posibil ca, încurajând apariţia protocronismului şi, ulterior, înglobându-l în propriul discurs mitologizant, naţional-comunismul românesc să se fi inspirat, ca punct de plecare, din ineditul autohtonism sovietic, florid în anii «mitocraţiei» staliniste. Deşi cu funcţii (proclamarea superiorităţii valorilor indigene pe fondul amplificării cultului personalităţii, autarhizării politico-economice şi întăririi controlului ideologic), cele două expresii naţionaliste – sovietică şi românească – se deosebesc prin două trăsături. ... Stalin a preferat exacerbarea iniţiativelor ruseşti în domeniul ştiinţei şi tehnicii; în România lui Ceauşescu s-a dezvoltat mai vizibil protocronismul literar. O a

doua deosebire priveşte structurile mitologice vehiculate în retorica indigenistă, care mizau evident pe obsesii şi sensibilităţi naţionale diferite" [270, p. 126-127].

Redescoperirea lui Eminescu de către Edgar Papu, ca unul dintre „marii precursori ai poeziei moderne", extragerea lui Ion Creangă din contextul rural-patriarhal în care îl plasase critica literară şi includerea lui în poziţia de precursor al teoriilor moderne asupra automatizării şi intelectualizării muncii manuale, amplasarea lui I. L. Caragiale, considerat „omul de teatru complet", în poziţia de anticipator al lui Alfred Jarry şi Eugen Ionesco, receptarea operei lui Sadoveanu din perspectiva împăcării omului modern cu natura, atribuirea primatului lui Costache Negruzzi în promovarea realismului în literatură (Edgar Papu afirma că scriitorul nostru clasic este „primul pe plan mondial care aplică radical realismul la o naraţiune istorică"), în timp ce meritul i se atribuie lui Flaubert, şi lui D. Cantemir ca „pionier al integrării culturii turceşti în comunitatea spirituală europeană" – toate acestea sunt utilizate în scopul argumentării opiniei referitoare la existenţa unui protocronism literar românesc. Considerăm că un asemenea punct de vedere necesită o ancorare mai solidă în istoria culturii şi a literaturii româneşti, din care face parte şi literatura de la est de Prut, mai plauzibilă fiind opinia lui Theodor Codreanu. Deosebit de actuală, lucrarea sa *A doua schimbare la faţă* (Princeps Edit, Iaşi, 2008) apare într-o perioadă în care revin în discuţie multiple fenomene legate de afirmarea în contextul european.

Astfel, reperându-se pe opinia lui Ioan-Aurel Pop, expusă în cartea sa *Geneza medievală a naţiunilor moderne*, Theodor Codreanu consideră că „este exagerată, dacă nu falsă, teoria că naţiunile europene sunt creaţia secolului al XIX-lea romantic", acest proces avându-şi începuturile încă în Evul Mediu, a continuat în Renaştere şi s-a încheiat în secolul al XX-lea [76, p. 117]. Din punctul său de vedere, paşoptiştii constituie „prima generaţie extraordinară din istoria românilor, pe care nicio alta nu o va egala, deşi o va întrece sub raportul creaţiei culturale, cum se va întâmpla cu generaţia din epoca marilor clasici sau cu cea interbelică" [76, p. 118]. Superioritatea paşoptismului asupra tuturor generaţiilor şi epocilor care vor urma o vede în păstrarea *echilibrului între antiteze*, ei fiind deopotrivă „liberali" şi „conservatori". Conceptualizat remarcabil de către Ion Heliade Rădulescu, „paşoptistul cu cel mai bun cap filozofic", în lucrarea sa *Echilibrul între antiteze* – neglijată în general în cultura română, dar înţeleasă de către Eminescu şi ulterior de către Mircea Eliade – acest echilibru a străbătut spiritul lui Kogălniceanu, Alecsandri, Costache Negruzzi, ultimul lăsând posterităţii „cea mai consistentă capodoperă a literaturii paşoptiste – nuvela *Alexandru Lăpuşneanu*". Th. Codreanu analizează aculturaţia occidentală românească ce s-a produs în două epoci diferite în raport cu două civilizaţii diferite, dar cu rădăcini comune: perioada romanizării, care coincide „cu perioada larvară a etnogenezei şi se continuă cu începuturile creştinismului până la ruptura dintre Imperiul roman de Răsărit şi cel

de Apus; apoi, reoccidentalizarea, cu precedente în epoca lui Dimitrie Cantemir, desăvârşindu-se în secolul al XIX-lea”. Autorul se întreabă dacă reîntâlnirea cu Occidentul înseamnă o aculturaţie firească sau una artificială, „fiindcă ambele soluţii sunt de luat în calcul de aici înainte, ele fiind oarecum disjuncte prin paşoptism şi junimism, cel dintâi convins că e vorba de o sincronie naturală, pe când cel de-al doilea interpretează aculturaţia grăbită sub grila teoriei *formelor fără fond*”. În acest moment este importantă remarca lui Theodor Codreanu cu privire la ambiguitatea de fond, „deoarece nici una dintre cele două tendinţe, precizează el, nu se opune *occidentalizării*, ci intervine doar opţiunea pentru integrare organică sau de acceptare artificială a *ritmului*, arderea etapelor, cum a mai fost numită”. De aici pornind, se vor înfrunta două concepte politice culturale: conservatorismul şi liberalismul, care vor domina scena politică românească după Unirea de la 1859, „degenerând, mai târziu, în nefasta antiteză monstruoasă dintre *tradiţionalişti* şi *modernişti*” [76, p. 119].

Tonul devenit necruţător ne determină să privim cu mai multă luare aminte antiteza dintre tradiţionalişti şi modernişti, care, de altfel, este un subiect ce îi preocupă, de la o vreme, pe specialiştii din diverse ţări, din diverse unghiuri. Relevantă în acest context este cartea lui Antoine Compagnon *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes* (Grupul Editorial Art, 2008). Autor a mai multor studii consacrate creaţiei lui Marcel Proust, profesor de literatură franceză la Collège de France, Antoine Compagnon disociază modernismul din perspectiva ambiguităţii şi ambivalenţei sale exprimată prin noţiunea de antimodernism, care denumeşte un fenomen caracterizat prin empirism sau chiar pragmatism. În opinia autorului francez argumentul antimodern tipic arată în felul următor: „Revoluţia s-a dovedit nerealistă şi utopică, totodată, atunci când, sprijinindu-se pe un rousseauism triviliazat şi vulgar, a tratat societatea ca pe o *tabula rasa*, sau ca pe o *carte albă* şi, când, în numele unor pioase abstracţiuni – suveranitatea poporului, voinţa generală, egalitatea, libertatea etc., toate cuvintele goale de orice sens, după opinia lui De Maistre –, ea a ignorat experienţa, istoria şi moravurile” [81, p. 58]. Analizând „retorica reacţionară”, pe care o numeşte „antimodernă”, Compagnon face trimitere la lucrarea lui Albert Hirschman *Retorica reacţiunii*. Tradusă din limba engleză în franceză cu titlul *Deux siècles de rhétorique réactionnaire* (*Două secole de retorică reacţionară*, Paris, 1991), lucrarea este axată pe demonstraţia faptului că „retorica reacţionară” („antimodernă”, în accepţia lui Compagnon) se sprijină pe trei mari figuri sau pe trei argumente fundamentale, care, după cum afirmă autorul, „sunt de ajuns pentru a defini realismul antimodern în modul său de a contesta progresismul naiv moştenit de la iluminism”. Cele trei argumente sunt: „efectul pervers” (orice tentativă de ameliorare nu face decât să agraveze situaţia care se vrea corectată), „zădărnicia” (orice tentativă de ameliorare este zadarnică şi nu va schimba nimic) şi „periclitarea” (costul prea

ridicat al unei ameliorări riscă să poarte atingere avantajelor dobândite). Mergând pe urmele lui Hirschman, care le regăseşte pe acestea trei activând „în cele trei mari valuri reacţionare care s-au succedat în lume de la Revoluţia Franceză încoace: mai întâi, îndată după 1789, împotriva egalităţii în faţa legii şi împotriva drepturilor omului, apoi, mai ales după 1848, împotriva democraţiei şi sufragiului universal; în sfârşit, începând de la mijlocul secolului XX, împotriva Statului-Providenţă" [81, p. 58-59], apoi pe urmele lui Pascal, Chateaubriand, Montaigne ş.a., Compagnon rezumă lecţia istoriei cu un proverb francez familiar lui Schopenhauer, „idolul antimodernilor de la sfârşitul secolului al XIX-lea: «Mai-binele este duşmanul binelui»" [81, p. 60].

De aici reiese că „nefasta antiteză monstruoasă dintre *tradiţionalişti* şi *modernişti*" (Th. Codreanu) nu ne poate asigura, în calitate de „mecanism de interpretare", obiectivitatea punctelor de vedere asupra fenomenelor literare, atât din România, cât şi din Republica Moldova, atât cu referire la perioada interbelică, cât şi la cea de după cel de-al Doilea Război Mondial. Să nu uităm că şi Tudor Vianu era de părere că tradiţia este „o forţă necesară şi binefăcătoare, atunci când se echilibrează cu libertatea şi inovaţia. Găsirea acestui just echilibru a fost secretul marilor culturi în epocile lor de înflorire" [288, p. 251].

Precizăm că în lucrarea de faţă împărtăşim punctul de vedere exprimat de către cunoscutul lingvist Eugeniu Coşeriu expus în felul următor: „Eu sunt împotriva unui românism limitat, care pretinde să pună faptul acesta, adică românitatea, deasupra oricărei forme a culturii, a oricărui nivel de cultură. Adică, dacă vrei într-adevăr să-ţi afirmi şi naţiunea, trebuie să te ocupi de fapte şi să înţelegi că în cultură te găseşti totdeauna la un nivel universal. Iar situându-te în plan universal, înţelegi că nu eşti mai român dacă vorbeşti despre Mihăileni, decât dacă vorbeşti despre Aristotel. Dimpotrivă, eşti mai român când vorbeşti despre Aristotel şi înţelegi că şi Hegel, şi Aristotel aparţin şi intră în posibilităţile culturii româneşti. Deci concentrarea asupra obiectului şi tendinţa spre universalitate cred că sunt lucrurile fundamentale, şi nu acest naţionalism îngust. Naţionalismul adevărat este naţionalismul care nu se afişează ca atare. Este mult mai bine să se spună: iată unde a ajuns un român în filozofia universală a limbajului şi nu în preocuparea pentru ceea ce este numai al nostru. Am scris, de altfel – nu cu privire la cultura românească, ci cu privire la altă cultură, la cea spaniolă –, că ceea ce nu e particular, al nostru, este mai al nostru, fiindcă ne leagă de toată omenirea şi ne deschide orizonturile, pe când ceea ce este numai şi numai al nostru, ne separă de restul omenirii şi de restul culturii şi ne face, în realitate, să nu fim nici specifici. Fiindcă specificul se găseşte tocmai în faptul universal, care are, atunci, şi o trăsătură specifică. Înseamnă, în acest caz, că nu ai nimic pe planul universal al culturii... Cultura trebuie să se manifeste întotdeauna ca fiind cultură universală

şi nu ca una limitată la regiuni, la naţiuni ş.a.m.d. De aceea prima experienţă, în acest sens – care a fost de altfel dureroasă pentru mine –, a venit cu descoperirea vecinilor noştri. Eu am plecat în Italia din România la 19 ani cu ideea pe care o aveam noi, românii, pe atunci, că suntem aici ţara cea mai înaintată şi din punct de vedere cultural, că vecinii noştri nu aveau niciun fel de cultură, că erau mai mult sau mai puţin barbari... A trebuit să descopăr în Italia că toţi vecinii noştri aveau o cultură, uneori mult mai veche şi mult mai solidă, şi mult mai caracteristică decât a noastră: şi polonezii, şi ungurii, şi sârbii, şi croaţii, şi bulgarii, şi ucrainenii aveau o cultură importantă. Am înţeles deci că trebuia să-mi schimb atitudinea şi să mă ocup cu aceste culturi, şi să le fac cunoscute aici, ceea ce nu înseamnă că aş nega faptul specificului naţional. Eu spun tuturor: «De specific nu vei scăpa». Nu trebuie să-l cauţi: specificul este o dimensiune a ta şi deci, oricum, va reprezenta o anumită formă a culturii universale. Însă văzută prin prisma ta proprie" [91, p. 87].

1.2. **MODERNISMUL ŞI TENDINŢELE SALE UNIVERSALIZATOARE**

Definit, în primul rând, din perspectiva abandonării modelului cultural antropocentric şi individualist care a fost pus în evidenţă în *Renaştere*, modernismul este conceput şi din perspectiva delimitării de conceptul clasic al ştiinţificităţii, noua epocă remarcându-se prin tendinţele sale universalizatoare. Wittgenstein care „constituie un reper fundamental al turnurii postnietzscheene a unei părţi a filozofiei secolului XX" va recunoaşte şi va pune în evidenţă „universalitatea şi necesitatea din individual şi contingent" [176, p. 90]. Şi Tudor Vianu va menţiona faptul că „gustul şi conştiinţa modernă cer mai degrabă artei un spaţiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii şi vieţii" [288, p. 53]. Iar Matei Călinescu va constata că, în ceea ce priveşte conştiinţa poetică modernă, istoriceşte aceasta s-a format „printr-o reacţie polemică (...) faţă de ideea de *mimesis*" [54, p. 219].

Cuprinzând curentele artistice din ultimul deceniu al sec. al XIX-lea şi din primul deceniu al sec. al XX-lea, modernismul îşi propune să interpreteze, să susţină şi să favorizeze efortul progresiv, economico-tehnologic al civilizaţiei industriale. Roger Caillois constata cu claritate, în 1937, „instaurarea efectivă de către fizica modernă a unor noi cadre de gândire şi înlocuirea (...) logicii identitare închise cu o nouă logică, o logică a generalizării" [300, p. 31]. Astfel că tendinţelor moderniste le sunt comune: 1) renunţarea la modelele antice, atât în ceea ce priveşte tematica, cât şi stilul; 2) dorinţa de a diminua distanţa dintre artele majore (arhitectura, pictura, sculptura) şi „aplicaţiile în diferitele domenii ale producţiei economice (edilitarea curentă, mobilarea, ornamentarea etc.)"; 3) studiul unei funcţionalităţi decorative; 4) aspiraţia spre un stil sau limbaj internaţional ori european; 5) obligaţia de a interpreta spiritualitatea, despre care (cu puţină naivitate şi ipocrizie) se spune că se inspiră şi derivă din industrialism. În curentele moderniste se amestecă deci, adesea în mod confuz, motive materialiste şi spiritualiste tehnico-ştiinţifice şi alegorico-poetice, umanitare şi sociale [apud: 3, p. 173]. Să nu trecem cu vederea situaţia intelectuală foarte contradictorie de la începutul secolului al XX-lea, bazată pe antagonismul curentelor raţionaliste şi vitaliste, context în care a fost cunoscut şi valorizat Nietzsche. Explicat chiar de scriitorii cei mai importanţi din perioada respectivă, fenomenul are conotaţii definitorii în raport cu literatura de până la acel moment. Iată, bunăoară, cum vede lucrurile Ungaretti: „După război, s-a produs în lume o schimbare atât de radicală, încât ne-a rupt de ceea ce fusesem şi făcusem înainte, ca şi cum dintr-o dată ar fi trecut peste noi milioane de ani. Deodată lucru-

rile s-au învechit, au rămas bune numai pentru muzeu. Azi, tot ceea ce se afla închis între filele cărţii se consideră numai ca o mărturie a trecutului, dar nu se mai acceptă ca un mijloc de expresie specific epocii noastre.

Ciudat lucru: înseşi cuvintele, o anumită metaforă, o anumita cadenţă poetică, un anumit ritm pictural ne sunt cu desăvârşire străine. Le acceptăm ca pe nişte lucruri înecate în istorie, înzestrate cu o viaţă istorică care nu ne mai concerne. Există în lumea limbajelor ceva care s-a terminat definitiv. Acum câţiva ani, limbajul trecutului mai putea fi încă al nostru. Veacurile se perindau unele după altele şi, brusc, deveneau contemporane cu noi. Azi, toate convenţiile, retorica pe care se baza discursul uman nu mai pot fi apărate de nimeni. După părerea mea, nu mai putem instaura o retorică nouă; falsitatea oricărei convenţii ne opreşte îndată în loc, şi însuşi cuvântul ne apare ca o convenţie imediat depăşită...” [279, p. 132].

În aceste condiţii, romanul, ca formă de explorare literară a modernităţii, va fi recunoscut ca un gen al crizei (Kafka, Joyce, Mann), anume acest gen reflectând starea de „dezvrăjire” a lumii. Supus unor analize pertinente din perspectiva modernităţii, acest gen de literatură îi va prilejui lui Romul Munteanu concluzii elocvente: „Aceste *modernităţi* au fost receptate, uneori, cu întârziere (Kafka, R. Musil, Kazantzakis), alteori cu stupoare (Lautréamont, Jarry), dar au beneficiat şi de o întâmpinare entuziastă şi de lungă durată (Sartre, Camus)”. Autorul *Literaturii europene moderne* va ţine cont în investigaţiile sale de „tensiunea bipolară, situată între tradiţie dinamică şi unele tendinţe inovatoare, întâlnite în diferite arii de cultură”, de faptul că etimonul spiritului secolului al XX-lea „se găseşte în gândirea freudiană, în filozofia existenţialistă şi absurdă, ca şi în reveriile bachelardiene şi în mirajul postmodernismului”, şi că *modernităţile* veacului trecut poartă amprenta mai multor „evenimente traumatizante cu efecte alienante”: „Discontinue, solitare, sau cu un caracter de grup, *modernităţile* contemporane pot să se înrudească între ele sau să poarte marca unei alte paradigme” [208, p. 7].

În spaţiul literar general românesc, înainte de Primul Război Mondial modernizarea s-a produs în condiţii mai speciale: iniţial, principalele discuţii se purtau în jurul semănătorismului, poporanismului şi simbolismului, urmând ca în perioada interbelică disputele literare să fie axate pe modernism şi tradiţionalism. Introdus de către Eugen Lovinescu, care a promovat o literatură de orientare moderată, termenul de modernism evoluează sub două forme. În *Istoria literaturii române moderne*, Eugen Lovinescu face o disociere între „modernismul teoretic”, practicat la revista „Sburătorul”, tolerant din principiu faţă de toate formele de diferenţiere literară, şi „modernismul de avangardă şi experimentare” al unor reviste de atitudine extremista precum „Contimporanul”, „Integral”, „Unu”. Modernismul promovat de revista „Sburătorul” şi de către cenaclul cu acelaşi nume este descris în *Istoria civilizaţiei moderne* şi *Istoria literaturii române moderne*. Pornind de la ideea că există un spirit al veacului explicat prin factori materiali şi morali, care imprimă un proces de omogenizare a civilizaţiilor, de integra-

re într-un ritm de dezvoltare sincronică, Eugen Lovinescu va considera că, în virtutea unor decalaje incontestabile între civilizaţii, cele mai puţin dezvoltate suferă influenţa binefăcătoare a celor avansate, mai întâi prin imitarea formelor de civilizaţie superioară, apoi prin crearea unui fond propriu. În lucrarea sa *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale* I. B. Lefter caracterizează modernismul românesc pornind de la literatura română *modernă* prin care „s-a înţeles întreaga literatură începută de la paşoptişti, ba chiar de la Asachi şi Heliade, operând mai degrabă o prelungire terminologică simplă, căci ştiinţa istoriei vorbeşte, după Evul Mediu, despre «epoca modernă». Pe de altă parte, *modernistă* a fost socotită doar o parte a literaturii (mai ales a poeziei) interbelice, opusă «tradiţionalismului» în lungi bătălii ideologice" [180, p. 39]. Preocupat de clarificarea „*rezistenţei* fondului poetic românesc la modernism", Mircea Cărtărescu susţine că „dacă această rezistenţă nu ar fi avut loc şi dacă nu ar exista o continuitate, fie şi firavă, a nemodernismului (chiar a antimodernismului) în perioada interbelică (între literatura premodernă şi cea postmodernă), postmodernismul ultimelor decenii ar părea destul de izolat în contextul evoluţiei ideilor şi formelor artistice în literatura română" [55, p. 252-253].

Aşadar, trăsătura definitorie a modernismului constă în antitradiţionalismul său radical. Criza modernităţii este axată anume pe ruptura cu tradiţia. Şi italianul Ugo Perone identifică modernismul anume din această perspectivă, însă el va pune accentul pe absenţa memoriei: „În esenţa sa ultimă, de fapt, criza care este modernismul, ca vârstă a rupturii şi a separării, constă în absenţa memoriei" [318, p. 15]. Deci, în cele din urmă, resurecţia ontologică pe care se bazează modernismul s-a putut realiza doar prin recuperarea trecutului. Apollinaire, care a fost cronicarul cubismului, pune accentul pe corelarea între noutate şi valorile clasice consacrate. De menţionat faptul că relaţia cu cultura clasică în anii '20 ai secolului trecut este privită din perspectiva actualizării literaturii clasice printr-un mod de lectură preocupat esenţialmente de forma pe care aceasta a generat-o. Iată, bunăoară, cum e interpretat suprarealistul Breton în acest context: „Ainsi chez Breton le rapport a la culture classique des années vingt releve d'abord du rejet de la domination des lettres qu'elle légitime dans le champ littéraire, mais aussi d'une volonté d'arracher la littérature ancienne et contemporaine au mode de lecture, essentiellement préoccupe de la forme, qu'elle génère" („Astfel, la Breton atitudinea faţă de cultura clasică din anii '20 ţine în primul rând de respingerea dominaţiei literelor, pe care aceasta o legitimează în câmpul literar, dar şi de dorinţa de a smulge literatura veche şi contemporană din modul lecturii, în esenţă preocupat de forma pe care o generează") [298, p. 29]. La fel se întâmplă şi în cazul lui T. S. Eliot, astfel încât noua abordare a trecutului civilizaţiei europene de către scriitorul englez face ca el să fie considerat poetul cel mai notoriu în peisajul literar britanic şi nu numai. Dintre poeţii români Ion Barbu este cel care readuce în versuri spiritul pur al Heladei, precizia matematică, precum şi lirismul.

Anticipând, constatăm că, referindu-se la trecut, postmoderniştii au pus accentul pe recuperarea critică a acestuia. Cu alte cuvinte, dacă moderniştii îşi asumă trecutul la modul extatic sau, în alte cazuri, mizând pe omogenitate, pe viziunea mitică, postmoderniştii se centrează pe elementul parodic în reconstrucţiile lor, pe raportarea critică la trecut şi pe asumarea lucidă a crizei.

La începutul sec. al XX-lea au loc mai multe evenimente care afectează integritatea umană. În primul rând, la cumpăna dintre secole apar o serie de ştiinţe noi precum biofizica, psihanaliza etc. Experienţa filozofică şi culturală a sec. al XX-lea a fost marcată în mod accentuat de teoria inconştientului şi a sexualităţii elaborată de Sigmund Freud în lucrarea sa *Interpretarea viselor* (1900), de ateismul său, conform căruia Dumnezeu e doar o proiecţie a minţii noastre, menită să ne facă viaţa de fiece zi mai uşor suportabilă. „Măsurată la scara Eternului, orice acţiune uneori este zadarnică.” „Arta e un lucru particular şi artistul o face pentru el însuşi.” Declarată drept falsă, logica este „învinuită” că sufocă independenţa. La rândul ei, morala, din perspectiva dadaismului, atrofiază. Prin contrast, este propagată o „lucrare negativă, destructivă”, „dezgustul dadaist”, care vizează atât literatura, cât şi realul, socialul etc., futuriştii declarându-se „viitori dinamitarzi”. Scriitorii moderni, spre deosebire de predecesorii lor, după cum arăta şi Erich Auerbah în renumita sa lucrare *Mimesis*, „sunt mânaţi (mai mult sau mai puţin conştient) de considerentul că e curată zădărnicie să impună vieţii, subiectului lor, o ordine pe care ea însăşi n-o conţine”, căci „în fiecare clipă viaţa este demult începută şi în fiecare clipă continuă să se scurgă spre viitor” [12, p. 498-499].

Caracterul teribilist al mişcărilor de avangardă este surprins de către Eugen Ionescu în caracteristica făcută artistului avangardist: „Omul de avangardă e ca un inamic în însuşi interiorul cetăţii, pe care el se înverşunează să o disloce şi împotriva căreia se revoltă, căci, asemenea unui regim, o formă de expresie stabilită este şi o formă de opresiune...” [168, p. 118].

La baza concepţiei moderniste despre artă se află principiile unei tensiuni între felul în care fiinţa umană simte că trăieşte şi modalităţile folosite pentru redarea acestei senzaţii [84, p. 14). Principiul acesta se regăseşte în poezia lui Baudelaire, poetul fiind obsedat de trecerea timpului în raport cu durata scurtă a vieţii omului. Autorii, stimulaţi şi de filozofia lui Henri Bergson, îşi întorc privirea spre interioritatea propriului eu, descoperind aici intensitatea experienţei umane care nu a fost developată îndeajuns sau a fost interpretată în conformitate cu structuri false sau distorsionate ale gândirii. Are loc deci un anumit tip de cunoaştere: pentru protagonistul modern contează nu doar faptul de a-şi consuma trăirea interioară sau experienţa, ci şi acela de a o gândi. Liviu Rusu în *Estetica poeziei lirice* se referă la existenţa unei duble tensiuni a vieţii noastre lăuntrice, tensiune care e alimentată, pe de o parte, de eul autentic, pe de alta, de eul derivat, acesta tinzând spre individuaţie, iar cel autentic, dimpotrivă, spre unitate, spre integralitate. Întrebându-se „ce fel de sentimente domină, sau trebuie să domine,

în poezia lirică: sentimentul individualizant şi superficializat al eului derivat sau sentimentul generalizant şi adânc al eului originar, autentic", Liviu Rusu consideră neîndoielnic că „poezie şi artă cu valoare estetică nu izvorăşte decât din imanenţele eului autentic" [253, p. 87]. Anume pe acesta din urmă esteticianul îl va numi *eu artistic* sau *eu poetic*, eul derivat fiind calificat drept *eu empiric*, izvor al stărilor personale, caracterizate prin „variaţie, schimbare, inconstanţă" [271, p. 88]. „Dimpotrivă, *eul poetic* ascunde intenţionalităţi de natură constantă, el nu variază după capriciul pornirilor momentane, ci alimentează atitudini permanente. Din el izvorăsc valori absolute, general-valabile" [253, p. 88-89]. În opinia lui Liviu Rusu „destinul poetului liric se realizează în ermetismul absolut al eului, într-o solitudine profundă", într-o „interiorizare a tot ce vine din exterior, o absorbire şi o asimilare în sânul eului a lumii transsubiective", poezia lirică având un centru unic ce devine „focar de înţelesuri" [253, p. 94-95]. Am readus în centrul atenţiei concepţia lui Liviu Rusu despre poezia lirică, deoarece în peisajul literar pruto-nistrean postbelic, de la sfârşitul anilor '50, se resimte tot mai mult tendinţa de recuperare a primatului estetic, lirismul fiind ipostaza preponderent acaparatoare. Anume pe această linie se produce şi ceea ce am avut în vedere prin interiorizarea viziunii. De menţionat şi faptul că lirizarea prozei trebuie privită din aceeaşi perspectivă, a necesităţii de reabilitare a mijloacelor artistice de care, din cauza ideologizării, literatura se lipsise o vreme. Revenirea la ceea ce Liviu Rusu numeşte drept „pulsaţia primară a existenţei", caracteristică poeziei lirice, a însemnat pentru scriitorii basarabeni în acei ani şi perspectiva redescoperirii identităţii de către un eu care tindea să depăşească limitele unui lirism pur personal, atingând astfel esenţa lirismului [253, p. 98].

Or, în cultura modernă, după cum scrie şi S. Connor, are loc, pe de o parte, descoperirea experienţei, iar pe de alta, „conştiinţa invadează experienţa, sensibilitatea modernă caracterizându-se prin perceperea unei disjuncţii semnificative şi dureroase între experienţă şi conştiinţă, precum şi prin dorinţa de a completa conştiinţa raţională cu intensitatea experienţei" [84, p. 14-15]. Bunăoară, pentru Robert Musil, autorul romanului *Omul fără însuşiri*, Austria anilor '20 ai secolului trecut este o „experienţă a lumii", care pune în lumină „multiplicitatea eterogenă şi contradictorie a realului ce nu se lasă redus la o unitate precisă. Iată de ce Austria este «inexprimabilă», privată de nume, adică de esenţă, de substanţă, cum este omul fără însuşiri, realitatea însăşi şi subiectul individual nu mai este în măsură să ordoneze lucrurile, deoarece propria sa unitate nu mai este intactă" [309, p.7]. Şi în viziunea lui Kierkegaard, considerat „primul gânditor modern care traduce categoria esteticului într-un mod de existenţă", „realitatea nu are altă valoare decât cea de stimul al sensibilităţii individuale" [176, p. 42].

Relaţiile dintre cunoaştere şi experienţă sunt foarte diverse. Aici se concentrează un punct nodal al căutărilor artei moderne. În peisajul literar românesc este de menţionat o stare de lucruri observată penetrant de cercetătoarea de la Braşov

Rodica Ilie: „Dramatismul avangardei noastre nu este potenţat de raportarea inevitabilă şi mecanică la tradiţia culturală şi literară – aceasta fiind prea tânără, în contrapartidă cu cea europeană, pentru a întreţine singură, prin prestigiul său de memorie culturală, atacul noilor mişcări. Dimpotrivă, acest dramatism este acutizat de raportarea la grupusculele concurente, de modul în care se reflectă în grup simpatiile sau de felul în care operează animozităţile" [163, p. 83]. Oricum, *vocaţia modernităţii în literatura română contemporană* este indubitabilă, fapt demonstrat cu argumente multiple şi convingătoare de către Adriana Iliescu, într-o lucrare purtând chiar acest titlu [164]. În plan amplu, european, accentul se pune pe discontinuitate, pe orientarea spre viitor, pe noutatea asociată cu raţionalitatea. Astfel, filozoful german Jürgen Habermas evidenţiază principiul subiectivităţii considerat de către Hegel ca fiind determinant în configuraţiile culturii moderne: „În modernitate, aşadar, viaţa religioasă, statul şi societatea, precum şi ştiinţa, morala şi arta se transformă în tot atâtea întruchipări ale subiectivităţii" [151, p. 35].

Anticiparea liricii secolului al XX-lea se manifestă încă din jumătatea a doua a sec. al XVIII-lea în intensitatea cu care J. J. Rousseau se dăruieşte vieţii interioare. Timpul interior devine în lirica secolului al XX-lea refugiul, incomod, ca în cazul expresioniştilor, din realitatea strivitoare. Adâncirea în interioritate atinge treptele abisale ale conştiinţei.

„Omul, eşti tentat să spui, nu mai reuşeşte să vorbească, susţine Ungaretti. Există, în lucruri, o violenţă care devine propria lui violenţă şi-l împiedică să vorbească. O violenţă mai puternică decât cuvântul. Lucrurile se schimbă şi ne împiedică să le numim, deci să inventăm regulile după care să le numim, permiţându-le şi celorlalţi să le guste apariţia. Poate fiindcă ele aduc mărturia unei lumi apocaliptice, în care spiţa umană trebuie să trăiască laolaltă cu posibilitatea de a se distruge pe sine însăşi. Totul se acumulează într-un singur plan, şi tot acest prezent formează nişte tenebre unde nu mai discernem nici măcar trăsăturile epocii noastre, căci viteza cu care înaintează timpul este exterioară oricărei dimensiuni omeneşti. Apocalipsul, poate că acesta e. Cu siguranţă că, neputând nici imita trecutul, nici ne lega de el, am pierdut ştiinţa lucrurilor" [279, p. 132].

În aceste condiţii, *conceperea dezordinii şi a haosului ca izvoare ale frumosului*, explicaţia alegorică a naturii, alunecarea spre mit, dezvăluirea abisală a fiinţei, tentaţia de căutare a absolutului, descoperirea universului visului, învecinat cu spaima şi absolutul, sunt numai câteva dimensiuni de sorginte romantică ce aveau să străbată până la lirica secolului al XX-lea.

Cristalizată în primele decenii ale sec. al XX-lea, pe fundalul unei crize generale a conştiinţei europene minată de acţiunea unor „maeştri ai suspiciunii" – Marx, Nietzsche, Bergson, Freud –, conştiinţa modernă contribuie, după cum menţionează Ştefan Augustin Doinaş, în studiul *Cvadrupla conştiinţă a poeziei moderne* [107], la dinamitarea din interior a poeziei tradiţionale bazată pe clasicism şi romantism. Rimbaud şi Mallarmé sunt artificierii direct implicaţi în

această „operaţiune”. Condiţiile pe care aceştia le impun poetului modern constau în hipertrofierea eului liric, dereglarea tuturor simţurilor, „inventarea culorii vocalelor” etc. Perspectiva mallarmeeană asupra poeziei, anume că „poezia nu se face cu idei, se face cu cuvinte”, a determinat faţa ulterioară a poeziei, pregătind, împreună cu Lautréamont, două trasee în lirica secolului al XX-lea: lirica alogică, a formelor libere şi o lirică a intelectualităţii şi a austerităţii formelor.

Amintim că literatura este văzută, de către Ezra Pound, ca „limbaj încărcat cu semnificaţie în cel mai înalt grad posibil”, trecutul, din perspectiva lui T. S. Eliot, poetul cel mai implicat în modernizarea poeziei, interesându-ne „numai în măsura în care poate fi utilizat în prezent, numai în măsura în care poate fi resimţit ca un prezent. În mod similar, prezentul participă la viaţa trecutului integrându-se lui”. De menţionat că poetica acestor doi autori se deosebeşte de cea a lui Mallarmé şi Valéry prin recunoaşterea deschisă a funcţiei sociale a poeziei, căci, din perspectiva lor, emoţiile şi sentimentele se exprimă mai bine în limba comună poporului care o vorbeşte, adică în limba tuturor claselor. Astfel încât cea dintâi datorie a poetului, consideră Eliot, ca şi Pound, e faţă de limba sa, pe care trebuie s-o salvgardeze, apoi s-o îmbogăţească şi s-o amelioreze. Şi Eugeniu Coşeriu exprimă un punct de vedere similar: „Cultura poeţilor noştri, considera el, depinde de felul în care poporul se slujeşte de limba sa; poetul trebuie să-şi ia materialele din propria sa limbă, aşa cum se vorbeşte ea în realitate în jurul său”. De altfel, fondatorul *lingvisticii integrale* s-a dovedit a fi receptiv la fenomenele literare novatoare încă în perioada anilor de studii de la Iaşi, când publică în „Jurnalul literar”, nr. 49/1939 (Eugeniu Coşeriu avea numai 18 ani), articolul *Dadaismul poporan*, lansând, după cum menţionează A. D. Rachieru, „observaţii de mare fineţe analitică”, „vorbind despre «dadaismul» copiilor şi, mai ales, producând «mostre folclorice» despre cuvintele inventate, bufoneriile şi sonorităţile unor formule «magice», vidându-şi sensul şi pendulând între jovialitate şi obscenitate. Încât metafora şi injuria coabitează în astfel de producţiuni, producând conexiuni şi iluminaţii în zona ludicului, vizitat de hazard şi absurd. Dar nu uită a sublinia importanţa «hainei etice», de regulă tratată superficial-periferic de cohorta analiştilor” [245, p. 198].

Revenind la T. S. Eliot, precizăm că pentru el poezia este acea formă a expresiei literare, care tinde să producă emoţii artistice cât mai complexe şi mai intense, esenţa poeziei constând într-un fel de lirism impersonal. Respingând imitaţia, dar şi expresia, Eliot pune accentul pe caracterul inovator, care, în opinia sa, trebuie validat de întreaga tradiţie. Din această cauză, atenţia lui T. S. Eliot se îndreaptă deopotrivă spre tradiţie şi spre modernitate, dialogul dintre literaturi, dintre culturi fiind considerat de importanţă primordială. Această tendinţă a lui Eliot se înscrie în ceea ce autorul francez Antoine Compagnon, reflectând, în lucrarea sa *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, la reprezentările pe care le permite literatura în modernitate, „opune ideii de modernitate vehiculată

în anii 1960 cea a unei modernităţi «antimoderne», ilustrată în special de reacţionarii secolului al XIX-lea (de la De Maistre la Baudelaire), dar şi de unele voci mai mult sau mai puţin surprinzătoare ale secolului trecut, ultima fiind cea a lui Barthes” [193, p. 9]. Antoine Compagnon inventariază şi dezvoltă, didactic, cele şase trăsături ale tradiţiei antimoderne: *contrarevoluţia, antiluminismul, pesimismul, tema păcatului originar, estetica sublimului şi stilistica vituperării sau a imprecaţiei*. Irina Mavrodin, traducătoarea lucrării în cauză, îi impută autorului francez că nu l-a luat în aria preocupărilor sale şi pe Emil Cioran, care a făcut parte din anturajul lui Roland Barthes, opera scriitorului român pretându-se perfect unei analize prin grila propusă de Compagnon.

De altfel, Eugen Ionescu este cel care va atrage atenţia asupra riscului îndepărtării de real pe care îl includ căutările excesive în domeniul modernizării de la începutul secolului al XX-lea: „Păcatul artei franceze stă însă în excesiva ei căutare: tot căutându-se, s-a pierdut, trecând, parcă, dincolo de ea însăşi. Şi, în cazul acesta, purismul ameninţă să fie sărăcie substanţială, lipsă de priză asupra realului. Despre aceasta s-a scris în multe rânduri, cu referire, mai ales, la experienţele cubiste, futuriste, suprarealiste. Dar această sărăcie substanţială s-ar traduce prin uscăciune, lipsă de sensibilitate. În felul acesta, purismul, dacă nu este puritate, e în orice caz purificare” [179, p. 227].

Conturate în linii mari, meandrele constituirii noului limbaj în poezia sec. al XX-lea ne determină să-i dăm dreptate lui David Harvey, care se referă la un modernism al perioadei interbelice, „eroic”, dar sortit pieirii, şi la unul „înalt” sau „universal”, predominant după 1945, care „a demonstrat o relaţie mult mai confortabilă cu centrele dominante din societate”, şi la faptul că artiştii modernişti recurg la confruntarea evenimentului istoric cu un presupus adevăr etern (Picasso, *Guernica*), sau, căutând să se opună unui arbitraj social direct, îşi extind căutarea unor afirmaţii mitologice mai universale [154, p. 41].

Modernismul, considerat sinonim cu criza sau cu divorţul dintre raţiune şi sensibilitate (T. S. Eliot), cu „dezumanizarea” (Ortega y Gasset), cu perisabilitatea valorilor şi căutarea originalităţii cu orice preţ (Baudelaire), sau ca o structură deschisă în continuă evoluţie, dimensiunea sa istorică fiind „etern variabilă, supusă unor delimitări în continuă deplasare” [203, p. 42], este privit de către Mircea Eliade din perspectiva revirimentului rezultat al folosirii mitului în literatură, mitul operând cu imagini care transcend limbajul şi favorizează multiplicitatea decodării. Astfel Mircea Eliade vede soluţionarea crizei literaturii prin întoarcerea la mituri. Însă nu este vorba de o literatură despre mituri, ci despre una în care are loc un proces de integrare firească a mitului în cotidian, în felul acesta făcându-se remarcabilă prezenţa transcendentului în experienţa umană. Este calea pe care omul contemporan, din perspectiva lui Eliade, recâştigă armonia, integrându-se în mediul său şi învingând „teroarea istoriei”. Această cale a fost urmată de către mai mulţi scriitori în peisajul literar pruto-nistrean.

1.3. **ETNOCENTRISM ŞI UNIVERSALISM VS VOCAŢIE CRITICĂ**

Cele două direcţii contrarii, una de interiorizare profundă a eului artistic şi alta de deschidere şi de comuniune cu alte orizonturi literare şi culturale, de depăşire a epocii în care a fost creată şi de orientare către universalitate, se vor profila într-un mod aparte în peisajul nostru literar trecut prin furcile caudine ale excesului ideologic şi al ieşirii treptate a literaturii de sub presiunea ideologicului şi dominat tot mai sesizabil de două concepte fundamentale: „dogma" şi „creativitatea" [296, p. 34].

În contextul general al literaturii române orientarea spre identitatea proprie a coincis cu fenomene definite drept „autohtonism", cu diversele sale derivate, deschiderea spre alte orizonturi literare echivalând cu ceea ce Eugen Lovinescu numea sincronizare. Să nu trecem cu vederea faptul că Titu Maiorescu, preocupat de raportarea la valorile occidentale, avea să afirme: „În aparenţă, după statistica formelor din afară, românii posedă astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituţiune. Dar, în realitate, toate aceste sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare, şi abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc". Deci spiritul critic şi autocritic este, din perspectiva acestui „mare strateg al valorilor" (M. Cimpoi), ceea ce trebuie să dea măsura întreagă modalităţii de asimilare a culturii occidentale. La rândul său, Eugeniu Coşeriu îşi va exprima punctul de vedere cu privire la deschiderea culturii româneşti către orizonturile occidentale în felul următor: „Culturii româneşti, cred eu, fără să am toate datele şi să cunosc toate dimensiunile acestei culturi, îi lipseşte simţul critic şi, în acelaşi timp, cel autocritic. Adică, înţeleg prin asta, simţul critic în alegerea modelelor şi în cunoaşterea culturii în general. Noi în România am considerat întotdeauna Franţa şi, în parte, pe bună dreptate, ca izvor al culturii universale în general şi ne-a lipsit o panoramă mai vastă cu privire la restul culturii europene. În particular, mai ales în ceea ce priveşte critica. Trebuie să ştiţi că, din experienţa pe care o am, aş putea spune că în Europa ţări critice într-adevăr sunt Italia şi Anglia şi mult mai puţin Franţa. Şi în lingvistică, şi în alte domenii. Or, aici, din motive istorice cunoscute, ne-am limitat în general la Franţa, fără să avem şi simţul valorilor şi al diferenţelor de nivel. De altfel, aceste diferenţe de nivel nu sunt recunoscute în Franţa nici în ceea ce ţine de cultura franceză ca atare. Să spunem aşa: într-o

istorie a literaturii franceze îi găsim, de exemplu, pe Alfred de Musset şi pe Alfred de Vigny la acelaşi nivel. În realitate, Alfred de Musset este un poet minor. Şi tot aşa în restul culturii, în critică mai ales. Uneori, cu o anumită răutate, care este şi ea necesară, eu spun că singurul critic francez serios este Baudelaire, care avea, într-adevăr, simţ critic între poeţi. Asta pe de o parte. Pe de alta, vorbeam despre simţul critic în forma sa de autocritică. Adică să se înţeleagă exact care este valoarea noastră şi să nu exagerăm când spunem că toate valorile româneşti, care sunt, fără îndoială, de multe ori solide şi serioase, se află la nivelul cel mai înalt posibil. Să înţelegem că în universalitate nu este chiar aşa şi că dacă spunem, de exemplu, da, şi Emil Cioran este interesant, să înţelegem totuşi că nu are poziţia pe care o are Eugen Ionescu şi că nu îi putem pune la acelaşi nivel numai pentru că sunt reprezentanţi ai culturii române. Tot aşa în considerarea valorilor aici, în Ţară. De multe ori se fac aprecieri arbitrare cu privire la poeţi: «Da, ar fi meritat Premiul Nobel, însă nu l-a luat». Să vedem mai întâi dacă, într-adevăr, l-ar fi meritat şi dacă nu au fost alţii să-l merite mai mult. De curând, vorbeam cu un romancier şi critic român despre posibilitatea pe care şi-o atribuia sie însuşi de a avea Premiul Nobel. Şi eu îi spuneam: «Da, dar sunt câţiva scriitori în America Latină care poate sunt mai importanţi şi mult mai autentici». La care el îmi răspunde: «Da? Care, ce scriitori?». Deci de multe ori se fac afirmaţii fără niciun fel de cunoaştere şi fără un elementar simţ critic. Se înţelege că acest simţ critic nu trebuie nici exagerat în sensul că să te împiedice să vorbeşti la acelaşi nivel şi pe acelaşi plan cu marile personalităţi ale lumii culturale. Însă aceasta este cu totul altceva. În acest caz, vorbim ca oameni dotaţi, în realitate, cel puţin cu aceleaşi posibilităţi, dacă nu cu aceleaşi realizări. Putem comunica astfel cu toate valorile universale şi putem înţelege, cum spuneam, că Aristotel e al nostru, şi-l putem discuta şi pe Hegel şi pe Aristotel. Însă să nu confundăm, pe de alta parte, lipsa noastră de informaţie cu starea efectivă a culturii sau a literaturii. Tot aşa la una din întrunirile, la care participam şi eu, se vorbea despre modernism şi modele în postmodernism. Am observat atunci, că ar fi bine să se cunoască şi alte momente citând cazul unui scriitor englez, care era cu totul necunoscut. Şi, se înţelege, că mulţi au rămas indignaţi că mi-am permis să spun că trebuia să deschidem orizonturile şi în acest sens. Dacă pot atribui punctul meu de vedere din această perspectivă, care este, fără îndoială, o perspectivă limitată – un defect, un neajuns al culturii româneşti este această lipsă sau, cel puţin, deficienţă de simţ critic în cele două sensuri pe care am încercat să le disting şi să le formulez” [91, p. 78].

Vocaţia critică reiese deci din capacitatea de diagnosticare a valorilor, aceasta fiind dependentă de acumularea de cultură şi de seninătatea în faţa actului receptării (Th. Codreanu). Cât priveşte viziunea despre valoarea literară şi valoarea artistică în general, e demnă de a fi reţinută opinia Irinei Mavrodin, traducătoarea care are o contribuţie aparte în promovarea dialogului dintre literatura română şi

cea franceză: „Toată această muncă mi-a modificat în mod dureros viziunea despre ceea ce înseamnă valoare literară (valoare artistică în general!) făcându-mă să descopăr că valoarea este totdeauna receptare în *actu*, în spaţii şi epoci diferite (chiar dacă uneori confirmare discontinuă)" [195, p. 30].

În condiţiile totalitarismului, care în ex-R.S.S.M. a avut consecinţe nefaste şi asupra evoluării limbii, spiritul critic se raporta, fără doar şi poate, şi la problema dată. Dintre criticii literari cel mai implicat în realităţile lingvistice basarabene postbelice s-a dovedit a fi Ion Ciocanu, ale cărui cărţi numeroase sunt un argument în favoarea pledoariei sale permanente, după 1989.

Din perspectivă bucureşteană, Alex. Ştefănescu, la rândul său, va ţine să evidenţieze acelaşi aspect, al pledoariei pentru limba română în Basarabia, considerându-l pe Mihai Cimpoi, „erou al luptei pentru cauza limbii române", care împreună cu intelectualii din acest spaţiu, „în Basarabia sovietizată cu forţa au fost nevoiţi mereu să apere limba română şi să o reconstituie" [265, p. 7]. Această „particularitate" basarabeană, care consta în nevoia de apărare şi reconstituire a limbii române, a fost suprapusă peste nevoia de restaurare a criteriului estetic în întreg peisajul literaturii române, aspect caracterizat de către Dumitru Micu în felul următor: „Restaurarea, fie şi doar tacită, a criteriului estetic implica o schimbare generală de optică. Aceasta s-a realizat în condiţii deosebit de complexe: de confruntare înverşunată (deşi publicistic puţin spectaculoasă) cu gândirea şi mentalitatea dogmatică, cu lipsa de cultură, sensibilitate literară şi gust, cu obtuzitatea funcţionărească şi alte puteri ale inerţiei. ... Dogmatismul partinic trebuia pulverizat cu aparenţa tocmai de aplicare mai judicioasă a propriilor lui principii" [204, p. 344].

La întrebarea dacă există o identitate culturală europeană, Mircea Martin răspunde punând accentul pe faptul că „Europa este deţinătoarea memoriei lumii; nu numai în sensul depozitării, ci şi al cultivării acestei memorii" [82, p. 55], precum şi pe „conceptul modern al ştiinţei, care s-a răspândit, din Europa, pretutindeni în lume". „De fapt, conchide autorul, nici nu se mai poate vorbi despre conştiinţa europeană altfel decât ca despre *o conştiinţă a modernităţii*" [82, p. 57]. Modernitatea este, prin urmare, criteriul de apreciere a europenităţii. Din centrul bătrânului continent s-au lansat nume celebre în literatură, pictură, sculptură. În istoria literaturii universale sunt cunoscute cazurile de „forjare" a imaginii scriitorilor Ernest Hemingway sau Asturias, în contextul literaturii europene, recunoscuţi ulterior în toată lumea.

Mircea Martin ne mai atrage atenţia că, dispuşi să descoperim mai cu seamă diferenţele, riscăm să ignorăm moştenirea comună a unor tipare culturale asimilate în profunzime. Vom aminti faptul că la debutul sec. al XIX-lea atmosfera literară românească era marcată de căutările de formule noi, căutări care s-au ciocnit în mod violent de tendinţele extreme ale apărătorilor tradiţiilor locale.

Cunoscutele fenomene ale sincronismului şi ale tradiţionalismului, dincolo de variatele comentarii, exprimă o stare de lucruri depăşirea căreia nu este simplă, dacă ţinem cont de faptul că aceste orientări antagonice revin, sub forme diferite, în actualitate.

„Ochirea retrospectivă", detaşarea istorică în raport cu fenomenele literare ce s-au produs în perioada junimistă şi în deceniul imediat următor acesteia îi permit, bunăoară, lui Dan Mănucă, autorul a numeroase studii axate pe probleme istorico-literare, să reconstituie traseul romanului românesc pornind de la modelul literar, în primul rând narativ, şi abia după aceea tematic, pe care l-a numit al „bunului păstor", ale cărui urme le va depista până târziu în literatura română, la Mihail Sadoveanu şi la Marin Preda. Din punctul de vedere al istoricului literar ieşean înscrierea în două concepţii culturale deosebite, a paşoptiştilor Alecsandri, Alexandrescu, Heliade şi cea a işlicarilor speriaţi de noutate şi aventură, determină, într-un anume fel, şi evoluţia romanului românesc. Un rol important îl au traducerile din literatura franceză, din Paul Kock, Eugene Sue şi Alexandre Dumas, iar dintre autorii englezi W. Scott. În perioada postpaşoptistă sunt puse în circulaţie şi numele lui George Sand, George Gordon Byron, B. Franklin.

Raportarea la valorile literare din alte spaţii geografice, din perspectiva peisajului literar românesc, a fost deosebit de intensă în perioada interbelică.

O semnificaţie deosebită o are secolul al XIX-lea, perioadă în care Titu Maiorescu, bunăoară, de pe poziţiile criticii culturale, cu alte cuvinte a unei critici ce vizează diverse domenii ale vieţii publice, pune problema împrumuturilor, a conexiunilor sau a dialogului cu alte spaţii literare. „Cufundată până la începutul sec. al XIX-lea în barabaria orientală", după cum o caracterizează Maiorescu, societatea română nu i se pare pregătită pentru adoptarea formelor de civilizaţie occidentală. Din acest motiv în 1868 va trata problema respectivă, în articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, expunând cunoscuta sa teorie a formelor fără fond. Acestora, în accepţie maioresciană, le corespund „formele" apusene sau instituţiile constituite în Occident pe o cale firească, dar care preluate precipitat, golite de fondul lor originar, de către societatea română, se transformă în „forme goale". El pune sub semnul întrebării autenticitatea începuturilor culturii române moderne. Însă Adrian Marino, din perspectiva timpului său, va formula următoarea opinie: „La literature universelle est la totalité des *grandes* et des *petites* literatures de l' Est et de l'Ouest: elle se confound par consequent avec la Litterature pure et simple, sans adjective" [310, p. 7]. Descoperirea Europei de către spiritul literelor româneşti are loc în epoca luminilor. Şi Adrian Marino consideră că „luminile" europene nu au constituit doar un fenomen de contagiune şi de circulaţie ideologico-literară, de adaptare şi remodelare, dar, de asemenea, o veritabilă osmoză, un fenomen spiritual catalitic [310, p. 11].

Spiritualizarea sentimentului naţional se înscrie în contextul unei culturi active ca metodă de integrare europeană. Lucrul acesta îl menţionau şi Ion Budai-Deleanu, în 1818, şi Gh. Asachi, Gh. Lazăr, Dinicu Golescu, aceştia conştientizând necesitatea recuperării decalajului existent şi stimularea unei noi identităţi, română şi europeană, în acelaşi timp, ideea sincronizării fiind axată pe tendinţa de a realiza propriul său model european.

Opţiunea pentru îmbogăţirea limbii, după modelul altor popoare, promovată de G. Şincai, de Ion Budai-Deleanu, care purcede la elaborarea unui *Lexicon româno-german*, sau de C. Daicovici-Loga, care îndeamnă la tipărirea cărţilor româneşti, implicarea generaţiei de la 1848 în deschiderea spre dialogul cu alte culturi sunt analizate de către Adrian Marino, care pune accentul pe descoperirea Europei de către luminile româneşti, pe programul „Daciei literare" din perspectiva reabilitării literare. El a subliniat importanţa traducerilor poeziei populare culese de Vasile Alecsandri în engleză (1854), în franceză (1855), a reliefat figura lui Benjamin Franklin în cultura şi literatura românească, precum şi a ossianismului românesc, despre traducerea, asimilarea, localizarea şi reformularea mitului lui Ossian, care a îmbogăţit conştiinţa literară a timpului, a aprofundat şi a nuanţat aspecte importante ale romantismului românesc ce mărturisesc despre o nouă sensibilitate şi despre experiment sub o formă particulară a aspiraţiei estetice şi ideologice până atunci necunoscute literaturii noastre [310, p. 83]. Începuturile româneşti ale ideii de realism, descoperirea lui Baudelaire de către poeţii români, ecourile futuriste în literatura română, expresionismul şi avangarda română, toate aceste aspecte completează viziunea lui Marino asupra comunicării dintre literatura română şi cea occidentală.

Considerând că „noţiunea de valoare în literatura comparată are un statut cu totul deosebit, specific, de altfel destul de ambiguu", Adrian Marino este de părere că „perspectiva estetică pură respinge sau restrânge în mod considerabil (uneori până la înlăturarea totală) perspectiva critică, în timp ce perspectiva strict istorică poate să limiteze mult (şi chiar să anihileze) punctul de vedere estetic" [190, p. 567]. În sec. al XX-lea studiile literare suferă fie de excesul de pozitivism, fie de estetism, însă, susţine în continuare autorul român, este importantă îmbinarea acestor două criterii", iar uneori (precum în sec. al XVIII-lea) tocmai perspectiva istorică atrage atenţia asupra aspectului individual şi deci asupra valorilor operelor literare. În felul acesta se descoperă originalitatea literaturii naţionale sau populare, conchide autorul nostru. Dându-i dreptate distinsului hermeneut, considerăm că punctul său de vedere este întru totul potrivit cercetării literaturii din Republica Moldova în plan comparatist. Să ţinem cont şi de opinia unui francez care afirmă despre relaţia naţional-universal, precum urmează: „Nu e o simplă înfumurare să te situezi în Franţa pentru a inspecta starea ideilor: oricât de abstract i-ar părea, oricât de universale s-ar pretinde, ele

nu pot avea un succes real, la noi, decât dacă se înveşmântă, chiar născute în altă parte, în costumul naţional" [112, p. 23].

Primele lucrări consacrate studiului comparativ al literaturii române vizează probleme diverse: *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie* (1898) de Pompiliu Eliade, *L'infuence des romantiques français sur la poesie roumaine* (1909) de N. I. Apostolescu, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi* (1924) de Charles Drouhet. *Heinrich Heine şi heinismul în literatura română* (1931) de I. E. Torouţiu; *Racine en Roumanie* (1940) de N. Şerban;

În 1964 apare lucrarea lui Alexandru Ciorănescu *Principii de literatură comparată*, în limba spaniolă, în care sunt analizate „relaţiile de contact", de interferenţă şi de circulaţie, pe care autorul le pune la baza literaturii comparate. Studiile lui Tudor Vianu, Al. Dima, N. I. Popa vor fi întrunite, în 1981, într-un volum *Studii de literatură comparată.* Cristina Tamaş publică studiul *Fenomenul Baudelaire şi poezia română modernă*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 1999, care a stat la baza unei teze de doctorat şi în care sunt aduse în prim-plan mostre din creaţia scriitorilor români ce probează corespondenţele spiritului liric românesc cu cel baudelairean. La Mircea Demetriad, Al. Odobescu, Iuliu C. Săvescu, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu autoarea va remarca reperul mimetic baudelairean, precum şi faptul că la G. Bacovia, Tudor Arghezi, Al. Philippide, acesta devine unul catalitic. Concluzia la care ajunge Cristina Tamaş este că prin asimilarea modelului baudelairean poezia română „trece în alt stadiu al ei" [267, p. 10].

Cercetătoarea de la Chişinău, Eleonora Hotineanu, la rându-i, a abordat un subiect de literatură comparată pornind de la poezia baudelaireană. În studiul său monografic *Lirica basarabeană interbelică şi poezia franceză* (Editura Atos, Bucureşti, 2001) [158] autoarea discerne situaţia literară din Basarabia pe fundalul literar general românesc, având certitudinea că sensul continuităţii asigură vitalitatea valorilor. Căci „tradiţiile unei literaturi nu sunt doar cele intrinseci, scrie pe bună dreptate Nicolae Balotă – precizând că există o legătură, am putea spune ombilicală, a oricărei literaturi naţionale, cu literatura universală, legătură care s-a făurit, desigur, în timp" [17, p. 16]. În acest context se impune şi necesitatea corectării lentilelor din instrumentele de lucru. E o problemă pe care şi-o pun Paul Cornea în cartea sa *Aproapele şi departele* şi Toma Pavel în *Arta îndepărtării*.

Comparatismul, caracterizat de către Adrian Marino drept „un adevărat diplomat curios, tolerant, critic blând şi senin" militând pentru „un nou umanism", se bucură de un interes mult mai mare, în ultima vreme. În perioada postbelică cercetările din acest domeniu erau axate, cu precădere, pe metodologia relaţiilor literare, însăşi literatura, în spaţiul ex-sovietic, de altfel ca şi în întreg spaţiul Europei de Est, fiind supusă tiraniei unui totalitarism dialectic. În condiţiile în care

cuvintele de ordine ce fixau perimetrul cercetărilor literare din sfera respectivă erau „vlianie”, „vzaimovlianie” şi „vzaimootnoşenie” („influenţe”, „influenţe reciproce” şi „relaţii reciproce”), au fost publicate multiple studii ce vizau în special relaţiile literare din spaţiul est-slav, studii semnate de cercetători literari care activau în cadrul Institutului de Limbă şi Literatură al A.Ş.M. (actualul Institut de Filologie) – Constantin Popovici [242], Gheorghe Bogaci, Sava Pânzaru, Alexandrina Matcovschi, Vasile Ciocanu, Dumitru Apetri [8].

În a doua jumătate a sec. al XX-lea a fost întreţinută o strânsă legătură cu literaturile rusă şi ucraineană, fiind traduse multiple opere. Dincolo de anumite limite geografice, interesul viu faţă de valorile literaturii universale s-a menţinut şi datorită articolelor ocazionale şi prefeţelor incluse în volumele de traduceri, precum şi datorită studiilor mai aprofundate semnate de Lev Cezza, Vasile Coroban, Mihai Cimpoi, Anatol Gavrilov, Vasile Badiu.

Fără doar şi poate că cercetarea comparatistă se afla într-o anumită corelaţie şi cu tabloul prezenţei şi al cunoaşterii valorilor literare universale difuzate la acea vreme în contextul basarabean. De precizat că la nivelul publicaţiilor periodice receptarea literaturii universale în peisajul nostru cultural era intermediată de revista moscovită „Inostrannaia literatura” şi de revista bucureşteană „Secolul XX”, al cărui prim număr a fost tipărit în 1961. Un fapt de cultură cu o semnificaţie anumită în peisajul literar al momentului l-a constituit apariţia, în anul 1967, a „Meridianelor”, culegere de traduceri din literatura universală. Această ediţie periodică include pagini de literatură universală, clasică şi contemporană (în rubrici de genul *Secvenţe americane, Itinerar englez, Amiezi spaniole, Peisaje italiene, Caleidoscop francez, Pagini elveţiene, Mesaj latino-american*), precum şi pagini din realizările literaturii popoarelor din fosta U.R.S.S. (în rubrici intitulate *Armenia literară, Cadran rusesc, Caleidoscop leton, Ucraina literară, Cadran baltic* etc.). Cititorul anilor ’70 găsea în aceste volume nu numai traduceri din literatura universală, ci şi eseuri, articole critice despre opere celebre, studii axate pe probleme de traduceri sau cu un caracter teoretic (exemplu: Vasile Coroban, *Dostoievski şi arta romanului*). Este perioada când apar numeroase traduceri efectuate de scriitorii şi traducătorii mai experimentaţi şi când unele specii literare sunt propulsate inclusiv prin intermediul anumitor traduceri. O nouă generaţie, cea a scriitorilor şaizecişti, se impune şi datorită posibilităţilor mai mari de a cunoaşte nu numai literatura română în ansamblul ei, chiar dacă într-o manieră cvasiclandestină, dar şi literatura universală. Pe de altă parte, scriitorii Ion Vatamanu, Victor Teleucă, Liviu Damian, Anatol Ciocanu făceau numeroase traduceri din poezia americană, italiană, rusă şi cea din Ţările Baltice etc. Există, de asemenea, o categorie de traducători activi, angajaţi ai editurilor. La această etapă se poate constata chiar o anumită competivitate între traducători. Iar cât priveşte varietatea şi gradul de aderenţă la modernitate al valorilor universale cunoscute

în mediul nostru intelectual de atunci, cred că se poate vorbi despre un avantaj al cititorilor revistei „Secolul 20”, în care erau găzduiţi scriitori dintr-un spectru artistic şi ideatic mult mai variat, scriitori mult mai implicaţi în procesul de modernizare a literaturii decât cei care erau admişi în paginile publicaţiei moscovite „Inostrannaia literatura”. Prin urmare, aşa stând lucrurile, era firesc să urmeze o împrospătare, un fel de ozonare în peisajul nostru cultural, la aceasta contribuind în mod evident şi critica literară care, pe un anumit segment de timp, a beneficiat, la rându-i, de o libertate mai mare în promovarea literaturii ce depăşea perimetrul geografic unional, dar nu şi pe cel al unei ideologii stricte.

1.4. **DESCHIDEREA CĂTRE VALORI DINCOLO DE JOCURILE FORMALE ALE LITERATURII**

Descătuşarea şi deschiderea altor orizonturi de cunoaştere şi comunicare culturală caracteristică anilor şaizeci se soldează, în plan universitar, cu inaugurarea, în anul 1964, a Facultăţii de Limbi Străine în cadrul Universităţii de Stat, iar ulterior la Institutul Pedagogic „Ion Creangă” şi la Universitatea „Alecu Russo” din Bălţi. De aici încolo începe studiul riguros şi sistematizat al limbilor şi al literaturilor străine în Moldova dintre Prut şi Nistru, studiu care fără doar şi poate îşi lasă amprenta asupra climatului cultural şi asupra receptivităţii cititorului de aici. Astfel continuă eforturile de conturare a profilului culturii române axate pe conştiinţa de sine, dar şi pe dialogul dintre culturi. Un promotor fervent al comparatismului de la noi este şi filologul hispanist, profesorul universitar, şeful Catedrei de literatură universală a Universităţii de Stat din Moldova, Sergiu Pavlicenco. Autor a numeroase lucrări, distinsul cercetător literar este preocupat de probleme precum stabilirea şi studierea intermediarilor ce contribuie la înlesnirea contactelor dintre literaturi, investigarea valorificării şi a asimilării tradiţiilor literaturii universale în operele scriitorilor români clasici şi moderni, evidenţierea celor mai importante modalităţi de receptare a valorilor artistice din diverse peisaje culturale, influenţele în calitate de stimulenţi ai creaţiei.

De menţionat că autorul nu se opreşte doar la delimitarea unui cadru generic, ci îşi concentrează atenţia asupra creării unui sistem de referinţă. El mizează pe acumularea de date exacte cu privire la numărul impunător de opere traduse într-o limbă sau alta, de genul din care acestea fac parte, scopul cercetărilor sale fiind de a închega ansambluri coerente al căror numitor comun este variat şi este pe măsură să deschidă diverse posibilităţi de interpretare atât a fenomenului literar, cât şi a cadrului cultural mai amplu. Este urmărită ceea ce Michel Foucault numea în lucrarea sa *Cuvintele şi lucrurile* configuraţia interdiscursivă, adică respectarea integrităţii domeniului cultural, deoarece artele, inclusiv literatura, nu constituie o lume izolată şi, evident, nu poate fi redusă doar la jocurile ei formale.

În anii ’60 societatea industrială occidentală e cuprinsă de un val de emancipare. Explozia cunoaşterii freudismului, bunăoară, s-a produs în anii ’50, după ce, conform opiniei lui Herbert Marcuse (în lucrarea sa *Eros şi civilizaţie*, publicată în S.U.A. şi în franceză în 1963), societăţile au ajuns la un stadiu de dezvoltare tehnică suficient pentru a nu mai necesita eforturi din partea noastră. A sosit

timpul odihnei, al voluptăţii, al prieteniei. În aceste condiţii, datorită psihanalizei, etica sacrificiului este substituită cu aceea a permisivităţii [112, p. 56].

Jean-Marie Domenach consideră că la începutul ultimului sfert al veacului al XX-lea se adevereşte ceea ce Nietzsche prevestise sub numele de *nihilism*: „Când ştiinţa va fi luat locul lui Dumnezeu şi al valorilor moarte odată cu el, ea se va prăbuşi singură, şi vom putea, în sfârşit, pune adevăratele întrebări: care este scopul acestei vieţi, raţiunea atâtor eforturi? La ce serveşte progresul, politica, ştiinţa?” [112, p. 69]. Tocmai aceste întrebări şi le pun gânditorii la sfârşitul sec. al XX-lea. Sub influenţa mai multor evenimente ce se petrec în lume se produce un salt în spiritual. În Franţa au loc mişcările studenţeşti din mai 1965. Revoluţia culturală maoistă care găsise adepţi, inclusiv în Franţa, se dovedeşte o „şarlatanie”. Alexandr Soljeniţân deconspiră ororile gulagului stalinist. Toate acestea trezesc dezgustul, dezamăgirea. Manifestările contestatare, inclusiv pe plan literar, iau amploare. Amintim că trei idei esenţiale ale contestatarilor din anii ’30 au fost formulate de către J.-M. Domenach precum urmează:

1. Individualismul şi colectivismul, numit şi totalitarism, se implică reciproc;

2. Capitalismul şi socialismul sunt două feţe ale aceleiaşi dorinţe de putere care răneşte atât cultura, cât şi natura; rezultă de aici că marxismul îşi pierde statutul privilegiat şi apare drept cel mai rău avatar al raţionalismului învingător dezlănţuit în sec. al XVIII-lea;

3. Revoluţia cere o convertire morală [112, p. 74].

Toate acestea se regăsesc în demersul filozofic din ultimul sfert al sec. al XX-lea.

Un rol important le revine intelectualilor care se detaşează de mişcările politice şi de partide şi, în mod special, disidenţilor din Est.

În timp ce romanticii, existenţialiştii opuneau libertatea umană „ostilităţii primitive a lumii” (A. Camus), Edgar Morin şi Ştefan Lupaşco susţin, din perspectiva sec. al XX-lea, că în modernitate observatorul însuşi este parte componentă a observaţiei, alcătuieşte un sistem cu acesta.

Analizând situaţia marxismului, a psihanalizei, a noilor curente în filozofia sec. al XX-lea, precum şi creaţia lui Rene Jirard, din perspectivele adevărului descoperit de acesta conform căruia „valoarea obiectului nu mai depinde decât de privirea celuilalt” şi a iubirii creştine ca ultimă soluţie pentru a evita prăbuşirea în nihilism, J.-M. Dumenach face următoarea concluzie: „Decalajul grotesc – sau, dacă preferaţi, eroic – al filozofiei faţă de creşterea puterii ştiinţei, tehnicii şi serviciilor exprimă incapacitatea oricărei ştiinţe serioase de a-şi ameliora productivitatea”. „...Odinioară, gânditorii mergeau înaintea oamenilor politici, scrie el: măreţia sec. al XVIII-lea, care a conceput drepturile omului, a sec. al XIX-lea, care a conceput eliberarea popoarelor şi utopiile fericirii. Dar ce propune sec. al

XX-lea, al XXI-lea, dacă nu propria sa vinovăţie şi profeţiile apocalipsului care au luat locul ideologiilor sleite de puteri ale progresului?" [112, p. 146-147]. În aceste condiţii se pune problema sensului. Astfel, Paul Ricoeur, într-o discuţie cu Claude Levi-Strauss (în 1963), se întreabă: „Dacă nu mă înţeleg mai bine înţelegându-i pe ceilalţi, pot oare să mai vorbesc de sens?". Reflecţia asupra limbajului se face singură prizoniera a ceea ce Derrida numeşte „logocentrism".

Şi Julia Kristeva atrage atenţia că în cuvântul străinului contează doar forţa retorică, imanenţa dorinţei învestite în el, cuvântul ca atare fiind golit de realitatea exterioară. În aceste condiţii, el devine exagerat de sofisticat, retorica aceasta stranie transformându-l pe străin într-un om baroc straniu. Anume din această cauză cercetătoarea franceză consideră că „Gracian şi Joyce trebuie să fie străini". Întrebându-se dacă străinul poate fi fericit, Kristeva răspunde: „Străinul suscită o nouă idee de fericire..." [307, p. 13].

Preocupat de dialogul intercultural dintre literatura română şi cea occidentală, Adrian Marino menţionează importanţa reluării periodice în discuţie a necesităţii afirmării europene a culturii româneşti": „Cine crede că «mesianismul» de tip paşoptist a murit, se înşeală. El reapare mereu, în esenţă, fiindcă spiritul românesc de emulaţie, vocaţia sa europeană, complexele acumulate de-a lungul atâtor experienţe îşi caută rezolvarea..." [189, p. 36]. „Această aspiraţie şi presiune interioară se dovedeşte uneori atât de puternică, încât «mesianismul» românesc tinde să se transforme într-un adevărat «mesaj» internaţional. Cazul lui Mircea Eliade este tipic" [189, p. 37]. Adrian Marino consideră că sensul hermeneuticii lui Eliade constă în „integrarea, solidarizarea şi restituirea omului european umanităţii întregi. Cultura europeană nu mai poate fi nici exemplară, nici izolată, nici unică. Ea este obligată să se deschidă, să-şi lărgească orizontul, să-şi depăşească universul spiritual exclusivist şi să adopte o altă perspectivă istorică şi culturală, o atitudine globală, cu adevărat universală". Interesul lui Eliade pentru „gloria" culturii româneşti în străinătate Marino îl corelează cu „numeroasele argumente, apeluri, chiar somaţii de deprovincializare a culturii europene" şi cu „acuzaţiile de «provincialism» monoton şi steril aduse omului occidental modern, lipsit de spirit universalist" [189, p. 37].

În deceniile 5-6-7 ale secolului trecut, în contextul literar interriveran se profilează perspectiva raportării la valorile sacre, la transcendent, căci anume în felul acesta înţelegeau scriitorii să reacţioneze la presiunea ideologică. Privit la suprafaţă, fenomenul ar putea fi interpretat (aşa cum, de altfel, s-a mai întâmplat) ca o revenire la tradiţionalism. Însă dacă ţinem cont de faptul că majoritatea scriitorilor din perioada respectivă erau familiarizaţi cu literatura universală modernă, anumite procedee marcându-le scrisul, atunci nu putem să nu recunoaştem, mai curând, o interferenţă *sui-generis* a tradiţionalismului şi a modernismului, care s-a manifestat diferit în perioada interbelică şi în cea postbelică. În această situaţie mai po-

trivit ar fi termenul de *antimodernism*, definit amplu şi generos de către Antoine Compagnon. Ca răspuns la întrebarea „Cine sunt antimodernii?” autorul inventariază şi dezvoltă cele şase trăsături ale tradiţiei antimoderne: contrarevoluţia, antiluminismul, pesimismul, tema păcatului originar, estetica sublimului şi stilistica vituperării sau a imprecaţiei. Cât de amplă poate fi fiecare dintre aceste trăsături ne putem da seama după felul cum sunt descrişi, spre exemplu, contrarevoluţionarii. De acest spectru, consideră autorul francez, ţin trei curente: conservatorii, reacţionarii şi reformiştii. Primii sunt tradiţionalişti şi adepţi ai monarhiei absolute. Reacţionarii sunt nostalgicii feudalităţii de sânge etc. Realităţile din peisajul pruto-nistrean fiind altele, aici se impun, desigur, alţi termeni ai ecuaţiei: sacrul, ideologicul, alteritatea, dialogul intercultural, expansiunea ideologicului şi a altor culturi, raportarea la trecut, la istorie, identitatea culturală şi universalitatea etc.

Mai sus am încercat să demonstrăm unele aspecte ale antimodernităţii afirmându-se în discursul sublim, uneori vituperant, alteori pesimist, marcat de misticism şi, în alte rânduri, apologetic. În acest sens excelează scriitorul de origine basarabeană Paul Goma, un spirit revanşard al modernităţii manifestându-se la modul iconoclast, cârtitor, incomod, despuind impostura de aparenţe.

1.5. **SPIRITUL CRITIC ŞI RAPORTAREA LA MAREA LITERATURĂ**

Unul dintre criticii literari basarabeni implicaţi poate în cea mai mare măsură în procesul de deschidere spre cunoaşterea şi asimilarea creatoare a valorilor universale, precum şi un cercetător asiduu al corelaţiei existente între cultura românească şi cea universală este Vasile Coroban, autorul unor studii monografice fundamentale, precum şi a numeroase articole axate pe probleme vizând literatura universală. O primă explicaţie a acestei preocupări constante a demersului critic al lui Vasile Coroban constă în punerea în evidenţă a dialogului dintre literaturi şi dintre culturi în perioada dezgheţului hruşciovist, în care criticul şi-a conceput o parte din lucrările sale mai importante. Interesul său faţă de marea literatură are însă şi o altă explicaţie: amintim că Vasile Coroban şi-a făcut studiile la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi, în perioada interbelică, o perioadă de deschidere amplă a literaturii şi a culturii româneşti către peisajul spiritual occidental şi către o bună cunoaştere a valorilor artistice şi spirituale clasice şi moderne universale. Vom aminti că anume în acest segment de timp se concentrează valori literare şi artistice româneşti fără egal: este perioada de aur a poeziei cu cele patru piscuri: Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia; generaţia marilor personalităţi care s-au afirmat, ulterior, din cauza condiţiilor de după cel de-al Doilea Război Mondial, în afara graniţelor ţării de origine: E. Ionescu, M. Eliade, E. Cioran. Cei făcând parte din aceeaşi generaţie şi anunţându-şi un potenţial spiritual cu nimic mai prejos, rămaşi acasă, îşi vor încheia cariera în închisori (M. Vulcănescu, Petre Ţuţea) sau vor fi nevoiţi să se adapteze, cel puţin parţial, regimului politic, aşa cum s-a întâmplat cu C. Noica, cel care însă, rămânând fidel vocaţiei sale de gânditor, va continua să-şi elaboreze lucrările, retras în munţi, la Păltiniş, nu departe de Sibiu, antrenându-şi urmaşii, în persoana lui A. Pleşu, G. Liiceanu, în exerciţii de admiraţie faţă de spiritualitatea românească şi faţă de marii gânditori care au pus-o în valoare. Atmosfera interbelică de fervoare intelectuală se desprinde lesne din publicistica tânărului Mircea Eliade, exponentul generaţiei care se revendica de la dezideratul creativităţii.

Se anunţau timpuri de glorie a culturii româneşti revărsându-se în cultura universală, din care se nutrea şi spre care se orienta cu un nesaţ incomparabil. Ce s-a păstrat în Basarabia, devenită R.S.S.M. şi apoi Republica Moldova, din acel entuziasm al spiritului constructiv interbelic putem judeca după lista zgârcită a celor care au supravieţuit aici: I. Vasilenco, E. Russev, N. Corlăteanu, V. Coroban, S. Berejan, iar dintre cei refugiaţi – E. Coşeriu, V. Rusu, Al. Lungu.

Vasile Coroban, savantul, profesorul, autorul de manuale, îndrumătorul de cadre pe tărâmul cercetării, criticul şi istoricul literar, va promova, pe cât se va putea, orientarea spre cultura umanistă vastă. Nu întâmplător, la un moment dat, le cerea doctoranzilor săi să înveţe limbi de circulaţie universală pentru a se pune în temă cu marile valori literare, direct de la sursă. Coroban va ţine cont de faptul că „adecvarea teoriei literaturii faţă de obiect nu devine totuşi posibilă decât prin recurgerea la estetica, pe care o implică” [149, p. 196]. Căci problema constă nu în cât de bună este metoda, ci cum operează ea; atât întrebarea, cât şi răspunsul apar în limitele condiţiilor concrete care presupun accepţiuni diferite date conceptului de valoare literară [236, p. 232]. Interesul pentru deschiderea către valoarea artistică autentică este reperat în permanenţă pe aspecte legate de teoria literară. Atenţia faţă de valorile literaturii universale, ca termen de comparaţie, este constantă chiar dacă uneori comparaţia pare a fi forţată. Pe de altă parte, Coroban va fi preocupat de o problemă care, raportată la timpul în care i-a fost dat să trăiască şi să scrie, nu era deloc simplu să fie abordată, anume problema conştiinţei de sine. Iată de ce în scrisul său este căutată cumpăna dintre universal şi naţional.

În peisajul literar basarabean postbelic spiritul critic a evoluat în condiţiile unei persecuţii mult mai drastice impuse de regimul politic. Îndoctrinarea literaturii fiind excesivă, opoziţia are conotaţii aparte ce ţin, în primul rând, de nevoia vitală de afirmare a conştiinţei de sine. În contextul social al primelor decenii postbelice din spaţiul geografic dintre Prut şi Nistru rezistenţa echivala cu revendicarea dreptului de a supravieţui ca entitate biologică şi spirituală. E important să nu se omită din vedere faptul că activitatea intelectuală de atunci presupunea implicarea în acţiunea de culturalizare, proletcultismul privând scrisul literar de firescul său, ca expresie a limbii literare, şi de tradiţii. Având în vedere aceste împrejurări, opera de o viaţă a lui Vasile Coroban se identifică, anume, cu necesitatea repunerii spiritului critic în drepturile sale, de aceasta depinzând formarea unei elite culturale fără de care societatea nu se mişcă înainte. Aflaţi în opoziţie cu mediocritatea, intelectualii adevăraţi îşi revendică libertatea de gândire şi promovare a criteriului valoric care, în peisajul nostru cultural din anii ’50-’60-’70, semnifica şi lupta pentru refacerea legăturilor profunde ale culturii. Scrierile lui Vasile Coroban despre literatura veche şi cea clasică – *Reflecţia moral-filozofică şi observaţia psihologică la Gr. Ureche, M. Costin şi I. Neculce*; *Cronicarul Ion Neculce. Viaţa şi opera* (1956); *Vasile Alecsandri. Viaţa şi opera* (1957); *Dimitrie Cantemir – scriitor umanist* (1973); *Creaţia lui M. Eminescu în şcoală* (1980), despre literatura universală şi despre literatura contemporană din Moldova de Est: *Studii şi articole de critică literară* (1959); *Pagini de critică literară* (1971); *Studii, eseuri, recenzii* (1980); *Romanul moldovenesc contemporan* (1969, ediţia întâi; 1974, ediţia a doua revăzută); *Studii de teorie a literaturii* (1979); *Scrieri*

alese (1983) – au contribuit, în sensul acesta, la regăsirea interiorităţii, a omului lăuntric, condiţii decisive pentru ieşirea de sub dictatul ideologic. E vorba, neîndoielnic, şi de asumarea unui risc al subversiunii. Precum se ştie, Vasile Coroban a fost suspectat de naţionalism şi mult timp a fost persecutat.

Este clar deci că misiunea criticului de a forma gustul estetic în condiţii potrivnice acestuia nu era deloc simplă. Spiritul polemic promovat de autorul *Romanului moldovenesc contemporan* însemna promovarea, în calitate de program, a unei receptivităţi deschise, descătuşate. De aici, interesul său pentru literaturile lumii, care suplinea absenţa marilor personalităţi de la noi. În opinia lui Mihai Cimpoi, „criticul abordează obiectul de la înălţimea zborului de pasăre fie lin, cercetător, fie iute şi recapitulativ, dar mai totdeauna cu pasiunea exhaustivului, a elaborării intelectuale decisive. Demersul critic este didactic, doct, ironic sau chiar justiţiar (în sens că nu lasă nicio şansă imposturii, că raportează necruţător totul la Marea literatură)" [63, p. 272]. Prin urmare, raportarea la Marea literatură are, în contextul respectiv, rostul anihilării imposturii. Elucidarea problemelor abordate în toată complexitatea lor, ce include atât aspectul istoric, cât şi cel teoretic, avea drept suport „solida sa cultură filologică (nemaiîntâlnită la criticii din generaţiile următoare, care, porniţi pe calea unei specializări excesive a preocupărilor lor ştiinţifice, nu mai pot îmbrăţişa filologia ca un ansamblu de discipline strâns legate prin spiritul lor interior)", fapt remarcat şi de către criticul literar Anatol Gavrilov, prefaţatorul volumului *Scrieri alese* ale reputatului înaintaş [140, p. 4]. Zgârcit la laude gratuite, drastic cu cei care admiteau incompetenţa şi tratarea superficială a fenomenului creator, demola cu vehemenţă pospaiul în ştiinţă. Adversar declarat al diletantismului, cultiva gustul pentru lucrul făcut cu toată seriozitatea, până la capăt. Aici se vedea uşor „stofa" sa de intelectual cu rădăcini în perioada interbelică, „stofă" care în România postbelică era mai lesne sesizabilă datorită prezenţei vii a unor mari scriitori ca Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, precum şi datorită bogatelor biblioteci. În absenţa acestora efortul intelectualilor de bună-credinţă, în peisajul basarabean, trebuia să fie infinit mai mare.

Ironia lui Vasile Coroban era îndreptată, cioranian vorbind, împotriva incapacităţii de apărare a conştiinţei de sine. Misiunea pentru care opta el era de a face cultură chiar în condiţiile unei politizări accentuate, cu alte cuvinte, el opta pentru înscrierea în istorie prin cultură. Judecăţile sale de valoare sunt inevitabil concepute în contextul literar al timpului respectiv, însă ele trec dincolo de limitele temporale, având pondere şi astăzi. În studiile consacrate analizei prozei moldoveneşti este vizată „verbozitatea oratorică", „infantilismele comice", „simplificarea exagerată a personajelor," „lirismul declarativ şi alegorismul artificios" etc. Pledoaria sa în favoarea realismului nu este în detrimentul imaginaţiei care este determinantă în creaţia artistică. Aduce drept suport afirmaţia lui Voltaire: „Imaginaţia galopează; judecata merge la pas". Pentru a concluziona apoi fără

menajamente: „Tocmai aceste salturi ale imaginaţiei nu se observă în creaţiile romaneşti contemporane moldoveneşti...”, adăugând următoarele explicaţii de rigoare: „Imaginaţia îi ajută scriitorului să vadă, pe lângă activitatea obştească şi traiul în familie, şi substratul lucrurilor, viaţa interioară a spiritului, situaţia existenţială a omului, reacţiile lui conştiente sau inconştiente într-un mediu dat. A reduce acţiunea unui roman exclusiv numai la activitatea liniară în societate înseamnă a rata o scriere” [140, p. 230-231]. În interpretarea criticului, Vasile Vasilache „posedă o anumită imaginaţie ludică”, „ştie să facă sensibile ideile, folosind original fondul folcloric”; autorul *Codrilor*, I. C. Ciobanu, „instinctiv poetizează situaţiile”. La Ion Druţă criticul menţionează „structura individuală psihologică a eroului şi substraturile psihice ale colectivităţii ce se întrepătrund, se încrucişează mereu pentru a scoate în relief năzuinţele poporului, bucuriile şi durerile lui” [140, p. 252]. În romanul *Zbor frânt* de Vladimir Beşleagă remarcă „tablouri sensibile pe care imaginaţia înfierbântată le colorează patetic, le prezintă cititorului ca timp psihologic” [140, p. 258]. Absorbit excesiv de etalonul valorii artistice clasice sau clasicizante, neînduplecatul critic nu era scutit de riscul căderii în subiectivism. Însă cu tot subiectivismul de care era capabil şi chiar de s-a întâmplat să nu reziste curselor ce i-au fost întinse cu multă iscusinţă (este cazul recenziei la volumul de versuri *Ornic* de Pavel Boţu), reflecţiile sale din perspectiva unei experienţe artistice universale impuneau exigenţele necesare unui climat literar în formare. Aşa încât contribuţia lui Vasile Coroban trebuie căutată în atmosfera favorabilă comunicării de la înălţimea valorii artistice, atmosferă pentru care a optat constant.

Tendinţa de retragere şi absorbţie a românului basarabean în propria sa interioritate este caracteristică anilor şaizeci-şaptezeci. O lume atentă la banalitatea cotidiană şi care nu lasă să-i scape nimic acceptă realitatea nu numai ca pe un fenomen în sine, ci şi ca pe un mit. Viaţa intelectuală chişinăuiană genera un suflu sau, mai exact, un suflet colectiv. Pe un astfel de fundal s-a profilat figura criticului şi istoricului literar Vasile Coroban, care a dat contururi inconfundabile demersului critic de la noi, ce urma să fie consolidat de generaţia unor critici notorii, precum Mihai Cimpoi, al cărui demers critic este orientat atât spre interioritatea identitară, cât şi spre culmile unui dialog intercultural, şi Mihail Dolgan, care va investiga poezia din perspectiva metaforicului. Ion Ciocanu va disocia cu multă luare aminte procesul literar, implicându-se în problemele cele mai actuale ale literaturii şi ale culturii basarabene, cultivând spiritul critic foarte necesar evoluţiei normale a unei literaturi.

Efortul de stimulare, de către critica literară, a unei receptări descătuşate a literaturii, într-o perioadă de tabuizare a istoriei şi a valorilor, a fost continuat cu mai multă înverşunare odată cu *perestroica*, printre criticii de la noi evidenţiindu-se în acest sens Ion Ciocanu, care punea deschis problema analizei lucide

a literaturii înainte de a o propune spre editare, de exemplu. Bun cunoscător al producţiilor literare de orice factură, criticul se va implica energic în promovarea valorilor artistice autentice, subliniind importanţa *dreptului la critică*. Profilat pe fundalul unor probleme de ordin teoretic, acest drept este conceput, în volumul său de critică literară *Permanenţe*, inclusiv din perspectiva cunoaşterii suficiente a literaturii universale. Iată ce constata în acest sens colegul său de generaţie Anatol Gavrilov: „Îndărătul opiniilor estetice ale lui Dante, Leonardo da Vinci, Cantemir, Hemingway sau Neruda se întrevede cu uşurinţă propria poziţie a criticului, pledoaria lui pentru ridicarea nivelului conştiinţei estetice a cititorului nostru. E ceea ce face ca eseurile sale să fie citite nu numai din punctul de vedere al unei simple informări asupra problemelor luate în discuţie, ci şi din acela al unor interese vitale pentru felul nostru estetic de a fi" [67, p. 3]. În acelaşi context, va accentua şi importanţa elementului publicistic în creaţia scriitorilor noştri, necesitatea implicării acestora în problemele cetăţii: „Trăim un timp atât de zbuciumat, încât scriitorul nu poate fi pur şi simplu scriitor", scria el în 1990, subliniind importanţa „rămânerii în arenă" a scriitorului [66, p. 3]. Preocupat de legităţile artei greu de exprimat, criticul Ion Ciocanu, având şi o experienţă solidă de profesor universitar, în pofida faptului că nu poate neglija contextul ideologic al timpului (dar poate anume din această cauză), investighează opiniile înaintaşilor, deplasând accentul de pe angajarea oarbă în abordări sociologice şi sociologist-vulgare, pe nevoia de interiorizare şi de autentificare a sentimentelor. Astfel, în studiul asupra creaţiei lui Vasile Vasilache *Rigorile şi splendorile prozei rurale* criticul include un capitol despre Vasilache „promotor şi apărător al esteticului", în care evidenţiază efortul autorului *Poveştii cu cucoşul roşu* de a-l dezvăţa „pe cititorul epocii de obişnuinţa de a aştepta de la scriitor formularea directă": „Format la şcoala lui William Faulkner, Ernest Hemingway şi a altor scriitori de seamă şi a gânditorilor antici orientali, Vasile Vasilache exemplifică omul de artă care nu s-a «smuls» pentru nicio clipă din folclorul românesc şi din Ion Creangă, o atare eterogenitate a surselor exterioare sudându-se la temperatura maximă a unui interior viguros, pentru a lua forma povestitorului simplu din popor, ale cărui obiective şi interese nu diferă esenţial de acelea ale filozofilor renumiţi" [78, p. 142]. Disociind concepţia lui Rilke despre elementul inexprimabil în opera de artă, Ion Ciocanu menţionează următoarele: „Rilke ne propune un exemplu imposibil de tăgăduit, şi anume faptul că «Cezann timp de circa patruzeci de ani a trăit mereu înăuntru, în miezul cel mai adânc al operei sale» şi că anume acest fapt a contribuit la «măreţia ei nemărginită şi zguduitoare»" [67, p. 51]. Urmărind arta scrisului la Gh. Asachi, C. Neguzzi, B.-P. Hasdeu, C. Stamati-Ciurea, V. Alecsandri, Eminescu, va atrage atenţia asupra „imboldului lăuntric, echivalent cu ceea ce Eminescu numea «doruri vii şi patimi multe»" şi va menţiona că despre autorul anonim al mărgăritarelor folclorice – Alecsandri –

rostea următoarele cuvinte sacre: „De-l munceşte dorul, de-l cuprinde veselia, de-l minunează vreo faptă măreaţă, el îşi cântă durerile şi mulţumirile, îşi cântă eroii, îşi cântă istoria şi astfel sufletul său e un izvor de nesfârşit de frumoasă poezie" [67, p. 70]. Iar la Eminescu va depista corelaţia dintre subiectiv şi obiectiv, moment extrem de important pentru creaţia artistică, în felul acesta punând accentul pe nevoia de interiorizare a viziunii, concepută ca necesitate imperioasă de ieşire de sub opresiunea ideologicului. „Lumea de «doruri vii şi patimi multe», ce formează aspectul subiectiv al creaţiei, este forţa motrice a muncii literare, scrie Ion Ciocanu. Şi este necesar să înţelegem din capul locului că fondul subiectiv al lui Eminescu nu se reduce la tristeţe, la mâhnire, la melancolie; cine vede în Eminescu un pesimist, sau, mai exact, numai un pesimist nu înţelege nici viaţa, nici arta. «Pesimismul» lui este viaţa şi setea de viaţă. Acel substrat subiectiv, fără de care, într-adevăr, nici nu se poate vorbi despre creaţie, se conjugă de minune – la autorul *Luceafărului* – cu durerile, tristeţile, mahnele, melancoliile mulţimii şi se confundă admirabil cu ceea ce se numeşte în mod obişnuit substratul obiectiv al creaţiei" [67, p. 73-74]. „Puternicul imbold subiectiv al creaţiei i-a fost sfetnicul cel mai preţuit, niciodată trădat, chiar în gazetărie" [67, p.75]. Pe această cale criticul ne atrage atenţia că personajul eminescian se regăseşte, în primul rând, în sfera propriului intelect şi, în al doilea rând, în lumea exterioară. Subiectivismul exprimat prin vocea interioară, monologând detaşată de exterioritatea alienantă, este calea pe care personajul romantic o parcurge pentru a-şi afla propria identitate. Aşa se explică şi contaminarea personajului din peisajul literar basarabean de reflexivitatea eminesciană. Însă reflexivitatea aceasta exersată ca scop în sine este echivalentă cu introvertirea exercitată doar pentru captarea senzaţiei pure a conştiinţei de sine. Dincolo de aceasta se află spiritul analitic. Anume aşa stau lucrurile în literatura interbelică, în care protagonistul parcurge crize identitare până la pierderea acesteia. Scriitori de diverse facturi vor scoate în relief un fapt incontestabil: identitatea protagonistului traversează stări de nelinişte, de căutare, de multiplicare.

Absenţa posibilităţii de referire directă la experienţa fertilizatoare a vectorului analitic al literaturii interbelice, interzise în spaţiul dintre Prut şi Nistru în perioada sovietică, va lăsa fără doar şi poate amprente. Acest adevăr transpare în discursul critic al lui Nicolae Bileţchi. Profilând problemele romanului contemporan pe un fundal deschis, reperat pe cele mai proaspete, pe atunci, viziuni, cea a lituanianului Alghimantas Bucis, în primul rând, care a mers pe calea intuirii structurii romaneşti, Nicolae Bileţchi va recurge la o soluţie salvatoare pe care, în absenţa unor repere de ordin teoretico-literar, o va afla în poezia de la noi. E adevărat că la acest gen de literatură apelase, în scopul susţinerii discursului istorico-literar, şi înaintaşul său, Vasile Coroban. Spre deosebire de el, Nicolae Bileţchi va conta mai mult pe valoarea acestuia. Am putea spune că, privit din

perspectiva nevoii postmoderniste de diversificare a discursului critic, acest procedeu poate fi interpretat ca unul foarte actual. Însă trebuie menţionat faptul că în acele condiţii soluţia aceasta era salvatoare şi în alt sens, căci, după cum menţionează şi Nicolae Bileţchi, „verbul univoc, expresia monovalentă, cuvântul lipsit de suportul experienţei de veacuri a limbii şi a literaturii nu mai putea satisface" [28, p. 173]. A. Busuioc, L. Damian, Gr. Vieru, P. Boţu, V. Teleucă, Gh. Vodă, la toţi aceşti scriitori criticul apelează pentru a atrage atenţia asupra necesităţii de a susţine şi promova limba evoluată. Este o problemă cu care se confruntă şi alte literaturi. Acelaşi cercetător din Lituania, A. Bucis, la care face trimitere criticul de la Chişinău, va susţine că „în primul rând trebuia de găsit cuvântul care să învingă stilul ilustrării publicistice şi al declaraţiei oficiale. Trebuia lichidată uniformitatea stilistică, ce ducea la uniformizarea caracterelor umane şi chiar a vorbirii personajelor..." [apud: 28, p. 174].

În contextul criticii literare din aceiaşi ani, Anatol Gavrilov îşi axează cercetările în special pe probleme ale prozei contemporane, din perspectivă teoretică. Menţionăm aici că A. Gavrilov va merge şi el pe urmele lui Coroban, efectuând cercetări în domeniul influenţelor asupra romanului moldovenesc din anii '60. Astfel în romanul *Singur în faţa dragostei* va urmări influenţa existenţialismului asupra universului de idei al lui A. Busuioc, evidenţiind singurătatea omului hipertrofiat, tonul polemic, nonconformismul lui Radu Negrescu opunându-se celor „care respectă norme care nu trebuie respectate şi aduc jertfe idolilor care trebuie doborâţi", accentul fiind pus pe „drama omului singularizat". Iar în *Povestea cu cocoşul roşu* va menţiona preocuparea lui V. Vasilache pentru formă şi nu pentru conţinut, la fel şi faptul că „la scriitorul nostru" „absurdul pare să fie, mai degrabă, o inspiraţie de natură livrescă. Pe V. Vasilache îl atrage mai mult stihia artistică a absurdului, crearea unei atmosfere de ireal, de absurd (momente artistice necunoscute în literatura noastră)" [138, p. 3]. Pe V. Beşleagă îl vede plasat între lirismul druţian din *Balade din câmpie* şi „autoanaliza meticuloasă à la Proust" [138, p. 3].

În contextul literar interriveran, în perioada postbelică de care ne ocupăm, contactul cu alte orizonturi culturale este sesizabil mai cu seamă în anii '60. Premisa acestui fenomen consta în îmbogăţirea, diversificarea, aprofundarea peisajului literar, în urma ieşirii, cel puţin parţială, de sub dictatul extraliterar. La schimbările ce se produc contribuie şi critica literară. Astfel Vladimir Beşleagă, bun cunoscător al literaturii şi criticii de la noi, descrie situaţia de la 1968 în felul următor: „Mi se pare că în ultimul timp critica noastră a devenit mai complexă. ...Ea contribuie în mare măsură la crearea unui nou climat propice apariţiei unor cărţi de valoare". Scriitorul se referă şi la faptul că emanciparea literară era privită cu ochi nu tocmai buni: „I se reproşează uneori criticii că operează cu termeni care trimit la opere ale literaturii universale, că citează nume de talie mondială.

Şi se râde în surdină. Este un râs veninos, de rea-voinţă. Oricât de mici am fi noi, dar a tinde spre marile culmi ale literaturii nu e un păcat, ci o pornire necesară, o ambiţie fructuoasă. Altfel nu mai ieşim din mămăligă şi cojoc!" [24, p. 8].

„Ambiţia fructuoasă" la care se referă V. Beşleagă este determinantă şi în discursul critic al lui V. Coroban, care va accentua necesitatea afirmării conştiinţei de sine în literatură inclusiv prin raportarea la marile valori. Aşa se explică, bunăoară, revenirea lui Creangă în aria preocupările ştiinţifice ale istoricului literar. Nefiind scutite de accente ideologice, studiile operei crengiene, cu precădere cel scris între 1962-1964, *Ion Creangă*, denotă menţinerea exegetului în preajma izvoarelor vitale ale culturii naţionale, căci iată ce scria Jean Boutiere, într-o monografie publicată în 1930 (dovadă a interesului pentru literatura română), despre humuleşteanul nostru, pe care îl plasa, din punct de vedere al capacităţii transformării basmului popular în operă de artă, în acelaşi context cu fraţii Grimm, Ch. Perrault, canonicul Schmid şi Andersen: „Patriot sincer şi admirator fervent al tezaurului primit de la strămoşi, el a vrut să arate compatrioţilor lui, prea entuziaşti după opinia sa faţă de cultura străină, că geniul popular românesc a creat opere anonime demne să fie scoase la lumină, şi care, redactate într-o românească curată şi înfrumuseţate numai cu podoaba spiritului, cu proverbe şi ziceri naţionale, puteau să rivalizeze cu capodoperele literaturii savante: el continua, astfel, inconştient tradiţia lui A. Russo" [36, p. 200]. Lui Coroban îi va atrage atenţia felul de a fi al „ţăranului epopeic crengian", aluzia transparentă ducând spre Ibrăileanu, cel care a caracterizat opera lui Creangă drept „epopee a poporului român", iar pe Creangă ca fiind „Homer al nostru", comparându-l cu La Fontaine, Gogol. Vor fi menţionate dragostea autorului faţă de ţăran, zâmbetul „distanţat ironic", situaţiile comice în care este pus personajul. Concluzia la care ajunge criticul nostru este de natură să se răsfrângă, indirect, chiar asupra „lecţiei" pe care V. Coroban, desprinzând-o din scrierile crengiene, i-o serveşte cititorului basarabean: „Dar dincolo de zâmbetul ironic şi situaţia comică apare, în toată amploarea ei, tragedia ţăranului. ... Destinul acesta tragic se repercutează dureros în inima scriitorului. Dar ca orice umorist genial, Creangă nu se lasă biruit nici de lacrimi, nici de patetic şi cu atât mai mult de emfatic. El se situează la o anumită distanţă ironică, pentru a fi aparent imparţial şi... artist" [89, p. 292-293]. Caracter impetuos, umoristic, ironic, sarcastic, Coroban va adopta un comportament şi o atitudine faţă de viaţă redactate în surdină de viziunea crengiană. Ironia şi sarcasmul său se vor îmbina cu bonomia şi atitudinea echidistantă faţă de fenomene. Deşi în permanenţă va avea în vedere realităţile de la noi şi îl va caracteriza conştiinţa tragică a românului basarabean izolat de mediul culturii româneşti. Poate anume aşa se explică proiectarea scrierilor analizate de către el pe fundalul culmilor literare ale lumii, la fel ca şi atenţia acordată cititorului.

Aspectele teoretice luate în dezbatere îi oferă criticului V. Coroban şansa de

a se raporta, în voie, la contextul literaturii universale. Astfel genul scurt narativ este analizat pe fundalul tradiţiei nuvelei, povestirii, schiţei, aşa cum acestea s-au profilat în literaturile romanice (italiană, spaniolă, franceză), de unde ulterior s-au răspândit în alte literaturi europene. De exemplu, *Decameronul* lui Boccaccio, consacrând definitiv genul nuvelei în peisajul european, se află sub semnul geniului autorului „care creează o lume însorită, unde bunul simţ şi raţiunea triumfă în luptă cu neghiobia, prostia, prefăcătoria şi alte tare generate de convenţiile sociale" [87, p. 31]. Forma suplă a nuvelei lui Cervantes este determinată de tendinţa autorului de a da viaţă unor eroi excepţionali prin nobleţea sufletească şi morala neobişnuită, care îi ajută să înfrunte „crunte capricii ale destinului".

Pentru a argumenta configuraţia schiţei ca specie criticul se bazează pe creaţia unor scriitori prestigioşi precum I. Turgheniev, A. Daudet, I. L. Caragiale. Sunt trecute în revistă sau analizate pe îndelete lucrări ale lui Puşkin, Gogol, Cehov, Voltaire, Brătescu-Voineşti, Paustovski, Verga, Gala Galaction, Sadoveanu, Balzac, Maupassan. Şi autorul găseşte de cuviinţă să raporteze la acest context şi lucrări ale lui Ion Druţă, G. Meniuc, Ana Lupan, filtrul care dă credibilitate aspectului comparativ fiind unul de ordin teoretic. În studiul *Dostoievski şi arta romanului* îşi propune să „developeze" secretul artei dostoievskiene şi consideră că la acesta se poate ajunge urmărind opinia scriitorului rus despre francezul Victor Hugo, care „a introdus o idee fundamentală, care animă marea literatură artistică din secolul XIX, şi anume ideea «punerii în drepturi a omului căzut în pierzanie, strivit injust de circumstanţele oprimante, de stagnare seculară şi de prejudecăţi obşteşti». Ideea aceasta, concluzionează autorul nostru, în egală măsură, se referă şi la Dostoievski, care o transpune în tablouri artistice de-a dreptul apocaliptice..." [87, p. 106]. Referindu-se la umanismul lui Dostoievski, criticul chişinăuian îl găseşte „alterat însă de idei reacţionare, scriitorul propovăduind, ...ideea împăcării cu existenţa umilă".

Abordând problematica personajelor lui Cervantes şi cea a comicului, în *Note despre comic în* ***Don Quijote*** (1966), citându-l frecvent pe Visarion Grigorievici Belinski, el avansează ideile că romanul lui Cervantes ar fi, de fapt, un roman realist şi că nota comică ar rezulta nu din prezenţa, cu tot ce înseamnă ea, a lui Sancho Panza în viaţa lui Don Quijote, ci din felul interacţiunii Cavalerului Tristei Figuri cu această prezenţă. Acest raport al eului cu Celălalt, foarte actual în ultima vreme, transpare şi în alte cazuri. Astfel, în altă parte este luată în dezbatere atitudinea lui Dostoievski şi Tolstoi faţă de religie. Situându-se pe poziţiile general-acceptate ale timpului respectiv, Coroban, cu toate acestea, tinde să depăşească optica diferenţialelor civice identificate de către Şt. A. Doinaş, spre exemplu (cel care disocia cauzele crizei spiritualităţii moderne), în Stat, Partid, Clasă (acestea au modificat, în opinia autorului *Mistreţului cu colţi de argint*, corelaţia dintre Eu şi Celălalt). Anume urmând această logică a lucrurilor, Coroban

va accentua faptul că „Dostoievski aderă la cele mai profunde mesaje ale literaturii universale” şi că „estetica lui Dostoievski are multe puncte comune cu estetica poetului francez Charles Baudelaire. E interesant încă şi faptul, scrie Vasile Coroban, că ambii scriitori s-au născut în acelaşi an – 1821 – şi au avut deci în faţă, în linii generale, acelaşi spectacol al condiţiei umane din Europa, pe care ambii îl zugrăvesc în aceleaşi culori sumbre” [87, p. 111]. În obiectivul criticului literar se află „controversele în jurul umanismului dostoievskian”, concepţia tragică despre existenţa omului, despre destinul lui pe scară universală, în timp şi spaţiu. Influenţele literare reciproce sunt urmărite, ţinându-se cont de faptul că au fost favorizate de marile reviste literare şi de presa cotidiană: „E interesant de reţinut că la închegarea genului scurt narativ în acest secol (secolul al XIX-lea – *n.n.*) a contribuit într-o măsură presa cotidiană şi cititorul. Nuvela americană *short story* (povestire scurtă), reprezentată de Edgar Poe, Brecht, Hart, Mark Twain, O'Henry, Jack London ş.a., a luat naştere din necesitatea de a comunica – într-un spaţiu restrâns de gazetă – cititorului, limitat în lectură de ocupaţiile sale, un fapt divers cu semnificaţii sociale sau morale” [87, p. 29].

Astfel, constanta preocupare a lui Coroban pentru raportarea la Marea literatură îi va permite, pe de o parte, să se detaşeze de ideologizarea excesivă, iar pe de altă parte, să menţină la un nivel susţinut cerinţele faţă de artisticitatea literaturii.

1.6. **CONVERTIREA PERIFERICULUI ÎN CENTRU**

Tendinţa continuă de raportare la literatura clasică română şi la literatura universală poate fi urmărită şi în scrierile mai tinerilor critici, între care se remarcă Mihai Cimpoi. Afirmarea criticii literare era destul de anevoioasă, clasicii literaturii române fiind consideraţi „burghezi" şi „diversionişti", contactul cu opera lor fiind mereu amânat. Se ştie, bunăoară, că Grigore Vieru descoperă poezia lui Eminescu târziu, ulterior poetul basarabean nutrind un adevărat cult pentru autorul *Luceafărului*. Într-un anume fel, am putea susţine că aici se conţine explicaţia necesităţii permanente de revenire, în spaţiul basarabean, la valorile literare româneşti, dacă raportarea la aceste valori şi buna lor cunoaştere nu ar constitui chiar condiţia *sine qua non* a oricărui climat literar normal. De altfel, Alex. Ştefănescu va sublinia că „acţiunea critică are drept scop evidenţierea unui sens străvechi şi secret al fiecărei scrieri, ca şi cum literatura ar fi mereu altceva decât ceea ce se pare" [265, p. 7].

Amintim că Mihai Cimpoi s-a afirmat practicând iniţial aşa-numita critică de întâmpinare, cronica literară presupunând adecvarea ei la momentul apariţiei cărţii luate în obiectiv, pe când perspectivele istoricului literar, de altfel, conturate şi în cunoscuta sa *Istorie deschisă a literaturii române din Basarabia,* implică aşezarea în timp a valorilor, precum şi o echilibrare sau *dreaptă cumpănire* a criteriilor etice şi estetice. Prezentaţi printr-o lectură modernă, marii scriitori, începând cu Tudor Arghezi şi terminând cu Grigore Vieru, se relevă criticului într-un spectru nuanţat de culori ce reies din raportarea la contextul epocilor, la dimensiunile interioare ale literaturii române, precum şi la cele exterioare, universale, în *Mari scriitori români* (Chişinău, 2009). Astfel, la Arghezi remarcă o „totală scindare a sufletului modern", pe care poetul nu „numai că o va împinge până la extrem, dar şi o va însoţi cu o extraordinară răsucire şi fervoare sufletească, datorită căreia corporalitatea şi spiritualitatea, organicul şi mecanicul se amestecă în fel şi chip". În Ion Barbu vede „un Hyperion apolinico-dionisiac cu fruntea statuară în ceruri şi cu picioarele în rouă", sărbătorile intelectului desfăşurându-se la el odată cu sărbătorile simţirii coborâte până la pragul aprig al sensualismului primar". Modernitatea demersului mitopoetic la Blaga este definită prin „libertatea rostirii, ascultătoare de îndemnuri lăuntrice, funciare". Iar la marele Solitar şi Poet al Târziului, George Bacovia, criticul constată familiarizarea cu eternitatea începuturilor arhetipale, aurorale ale lumii. „Gâlceava permanentă cu limitele, cu tot ce constrânge spiritul pe drumul cunoaşterii Absolutului", îi uneşte pe Dimitrie Cantemir, pe Eminescu, Blaga şi Camil Petrescu, iar „mergerea adâncă în caricatură, în grotesc", şarja parodică dusă la extreme îl apropie pe fondatorul

teatrului absurdului Eugen Ionescu de I. L. Caragiale. „Mihai Cimpoi aduce în prim-plan nume care ne sunt de multă vreme familiare – de la Costache Negruzzi, Alecu Russo, Bogdan-Petriceicu Hasdeu, Paul Goma şi Gheorghe Grigurcu –, făcându-ne astfel să înţelegem că legăturile dintre cele două zone literare constituie o reţea inextricabilă” [265, p. 7].

Cultul izvoarelor, al celor folclorice în mod special, este depistat, după modelul întregului secol al XIX-lea, la Asachi, iar conştiinţa limbii, care este stăpâna actului creator, este pusă în evidenţă prin plăsmuirea limbii române, în secolul al XIX-lea de către Eminescu şi în secolul al XX-lea de către Blaga, în primul rând.

Pe tot parcursul investigaţiilor sale Mihai Cimpoi va contura, în linii distincte, tabloul evoluării literaturii române, privită şi în plan mai amplu, european. Astfel se va ţine cont de faptul că, în secolul al XIX-lea, „ceea ce-i trebuia unei civilizaţii, ajunsă la deplină maturitate, este o literatură a poporului”, pentru a conchide că sub semnul unităţii dialectice dintre folclor şi literatura cultă se desfăşoară şi secolul al XIX-lea românesc, şi ca mai apoi să recunoască, în Ion Barbu, ascensiunea eminesciană spre principiul transcendent, în spiritul unei întregi tradiţii de asociere a poeziei cu matematica. Aceiaşi tradiţie care îl pune pe autorul *Jocului secund* într-un context cu Rimbaud şi Eminescu, a cărui întreagă operă i se înfăţişează aidoma unei „drame cu doi actori, care-şi asumă în mod interminent şi rolul de regizori: Poetul şi Demiurgul”. Amestecul original de spirit constructiv şi destructiv, în opera lui B.-P. Hasdeu, cunoaşterea echivalentă, la Camil Petrescu, cu „intrarea în zona unui conflict cu sinele verificându-se cu un mereu altceva”, afirmarea incendiară, vulcanică a lui Ion Heliade Rădulescu, modernitate descumpănită ce se vrea cumpănită, la Marin Sorescu, personificarea conştiinţei poetice ce răzbate din creaţia lui Nichita Stănescu, fiinţa întru Poezie, „o fiinţă modelată de limba română”, care este cea a lui Grigore Vieru, – fac dovada reflecţiilor profunde ale autorului asupra destinului literaturii române.

În peisajul cultural basarabean, exotic din perspectiva unui intelectual din afară, personalitatea lui Mihai Cimpoi atrage atenţia prin efortul de a comunica, într-o formulă înnobilată, prin modul de a fi al artistului din această parte a lumii conştient de necesitatea luptei cu orizonturile închise ale acestui areal. Iată cum exprimă Mihai Cimpoi sentimentul spaţiului închis: „Acest pământ parcă etern sortit pierzaniei generează statornic o senzaţie de închidere progresivă: dealurile, adevăraţi grumaji de bouri tăbăciţi de vânturi şi de sarea trudei, codrii, mereu găzduind sufletul blând în zona umbrei şi a tainei, închid, limitează, întorc în sine însuşi orizontul”. Ieşirea din cercul vetrei în plan geopsihic este identificată de către autorul *Istoriei deschise a literaturii române din Basarabia* cu „ieşirea din cercul originar, în planul cunoaşterii, şi cu ieşirea din cercul tradiţiei, în plan etic şi estetic”. În conformitate cu această „*forma mentis* a basarabeanului”, care constă în „fixarea strategică în cerc”, se modelează, consideră criticul, şi omul de cultură din Basarabia, sentimentul înstrăinării neantizând fiinţa”. Acesta este, de fapt, argumentul nevoii de deschidere (de unde şi titlul *Istoriei deschise...*) a

literaturii de aici spre un câmp vast al culturalului care invadează spaţiul artistic propriu-zis. Este şi explicaţia tendinţei criticului de a aborda fenomenul literar din perspectiva sociologiei şi a filozofiei culturii, a dialogului cu alte literaturi. Mai multe titluri de cărţi sunt relevante anume în acest sens: *Duminica valorilor* (1989); *Focul sacru* (1975); *Pomul de aur* (Chişinău); *La pomme d'or* (2001).

Amintim că Mihai Cimpoi a debutat sub semnul necesităţii de a defini „personalitatea" (identitatea) literaturii române din spaţiul pruto-nistrean. Volumele sale *Disocieri* (1969) şi *Alte disocieri* (1971) sunt o dovadă elocventă a fidelităţii faţă de confraţii săi de condei din diferite generaţii. Pe parcursul câtorva decenii a fost un cronicar devotat, căruia nu-i scăpa aproape nimic din apariţiile editoriale. Traseul criticii sale literare s-a materializat de la consemnarea literaturii basarabene la conturarea cadrului de raportare a ei. Într-un timp când referirea la contextul literar general românesc era strict interzisă, criticul căuta repere în peisajul mai amplu, cel al literaturii universale, din care se făceau numeroase traduceri, unele prefaţate chiar de criticul nostru. Volumul *Focul sacru* mărturiseşte despre acel timp, definit ca fiind „prin excelenţă al concentrării", vădindu-se „în mod deloc surprinzător şi o aspiraţie spre homerism, spre viziunile globale care ţin neapărat să includă expresia clipelor de tensiune ale vieţii" [59, p. 203].

Ancorat în dezbaterea literaturii nu numai de la noi, dar şi a celei universale, Mihai Cimpoi va fi atras de subiecte, precum spaţiul şi timpul în poezia modernă.

Mai târziu cercetarea sa se va axa, mult mai decisiv, pe problema originalităţii, a cărei garanţie, conform opiniei lui G. Călinescu, „stă în factorul etnic". În aceste intuiţii călinesciene, Mihai Cimpoi vede realizarea din interior a unor imagini care au impus identitatea literaturii române. În volumele care au urmat – *Narcis şi Hyperion* (1979; 1986), *Cicatricea lui Ulysse* (1982), *Întoarcerea la izvoare* (1985), *Creaţia lui Ion Druţă în şcoală* (1986), *Duminica valorilor* (1989), *Basarabia sub steaua exilului* (1994), *Sfinte firi vizionare* (1995), *Lucian Blaga: Paradisiacul. Luciferical. Mioriticul* (1997), *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1996, 1997, 2002), *Mărul de aur* (1998), *La pomme d'or* (2001) – obsesia criticului de a se apropia cât mai mult de adevăr îl va conduce în mod inevitabil spre sensuri precum „absolut", „istoric", „cultural", „relativ". Istoricul literar va aborda şi un gen operativ, dialogul, prin care va realiza pagini foarte importante despre Eminescu acasă şi în lume, despre receptarea şi influenţa sa. În dialogurile sale cu numeroase personalităţi din spaţiul românesc şi din cel universal, incluse în volumele *Spre un nou Eminescu* (1993, 1995) şi *Mă topesc în flăcări* (2000), reputatul eminescolog stabileşte o punte transculturală. Să amintim aici că forma dialogului este apreciată tocmai pentru faptul că nu are nimic dogmatic şi permite prezentarea succesivă a diverselor faţete ale problemei fără obligaţia de a trage concluzii. Dincolo de aprecierea sau negarea, de prezentarea faptului de cultură, din perspectiva celui implicat în dialogul-dezbatere, contează posibila progresie în schimbul de opinii. Este clar că aderenţa criticului la o astfel de perspectivă transculturală

denotă conştiinţa necesităţii de a impune o atitudine neadversară faţă de unitatea culturii române reprezentată de un pisc al ei: Eminescu. Marele poet, servindu-i drept ideal transcultural, este, în acelaşi timp, „valoarea culturală naţională” care impune respectul faţă de diferenţierea românilor în simfonia multiculturală a lumii. Criticul pledează pentru pluridimensionalitate în interpretare, evocând modelul artistului român „topit” în cultura lumii: Brâncuşi, Ionescu, Cioran, Eliade. Iar pe de altă parte, apără cu dârzenie idealul etic în artă, ca o condiţie a rezistenţei prin cultură, drept dovadă că etnocentrismul, ca formă de consolidare a civilizaţiei, nu este de neglijat în Estul european de curând ieşit din totalitarism. Etnocentrismul, care înseamnă şi fixarea strategică în cerc, presupune depăşirea spaţiului închis sau umplerea unor goluri datorită „împlinirii prin salturi”. În această ordine de idei, transformarea României într-un stat de cultură la gurile Dunării, o problemă ce i-a preocupat pe Mihai Eminescu sau Emil Cioran, îi atrage luarea aminte şi criticului chişinăuian. Lupta cu perifericul, transferat din plan geopolitic în plan psihologic, este înţeleasă în toată complexitatea ei cauzată de „teama românilor de expansiunea ideii europene”, teamă asemănătoare cu frica slavofililor de pătrunderea spiritului Europei, care-i făcea să arunce din casele lor statuetele lui Voltaire. Preocupat de restabilirea logicii lucrurilor, Mihai Cimpoi face delimitările necesare conform cărora există două moduri de interpretare a centrului: din perspectiva lui Dinicu Golescu, centrul este în afară, la el se poate ajunge „printr-o călătorie prin Europa”. Pe când din perspectiva lui Eminescu, centrul aflat în Europa coincide cu centrul aflat în interioritatea autorului *Luceafărului*. În cazul lui Eminescu, ca şi în cazul românului (european) afirmat la Paris – Brâncuşi, Mihai Cimpoi menţionează prezenţa unui europenism de vocaţie. În acest moment are loc restabilirea „normei”, ca să-i spunem aşa, când „perifericul” este depăşit sau, mai bine zis, convertit în centru. Astfel, consideră autorul *Mărului de aur*, mari creatori de valori, ei (Eminescu şi Brâncuşi) au redeschis două noi centre europene prin îmbrăţişarea unei „patrii lărgite” (Goethe). „Ideea europeană” echivalentă în cazul societăţii „Junimea” de la Iaşi cu ideea „universalităţii”, modelul italian care l-a fascinat pe G. Călinescu, resuscitarea, în zilele noastre, a „ideii europene” – sunt privite toate ca un rezultat firesc al vrerii româneşti de deschidere spre valori.

Teama de a nu-şi pierde identitatea în dialogul cu civilizaţia şi cu „teroarea istoriei” (Mircea Eliade), precum şi dialectica refuzului, înţeleasă de către Eugen Ionescu drept obsesia specificului naţional, pe de o parte, şi teama de a-l pierde sub influenţe străine sunt parametrii unei lupte înverşunate încadrată perfect „în cerc”, susţine Mihai Cimpoi. Aflaţi în cerc sau în „roată” („suntem, aşadar, atât în planul Fiinţei, cât şi al culturii ce o exprimă nişte ixioni situaţi în roată”), ne macină mereu aceeaşi întrebare: „a fi sau a nu fi român; a te lăsa în voia influenţei străine sau a te retrage; a te deschide în afară sau a te închide asupra ta însuţi”. Din perspectivă interriverană întrebarea hamletiană are conotaţii nu doar dramatice, ci de-a dreptul tragice.

2. **ORIZONT INTERIOR. ASUMAREA VALORILOR TRADIȚIONALE**

2.1. **DIMENSIUNI ALE SPIRITULUI INTERBELIC**

2.1.1. **Regionalismul şi criza identităţii**

Despre inexistenţa unui curs unitar al faptelor umane se discută de la iluminism încoace, de când istoricii credeau că sensul istoriei ar fi realizarea civilizaţiei şi a formei omului european modern. Consider că şi idealul de unitate al românilor se înscrie, de fapt, într-un atare sens al parcursului milenar al omenirii. Or, a te ralia, la nivelul entităţii naţionale, unei asemenea mentalităţi presupune, în mod firesc, o intensă combustie interioară, dezbateri în contradictoriu, afirmaţii şi negaţii, care fac parte din anevoiosul proces de autocunoaştere şi autoafirmare.

O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia (Chişinău, 1997), de Mihai Cimpoi, este o imagine a fenomenului literar românesc de la est de Prut, ca exprimare a permanenţei etnice şi a vigorii cu care scriitorii basarabeni şi-au afirmat conştiinţa naţională. Prima parte a cărţii, intitulată *Literatura basarabeană: caractere esenţiale*, redă coordonatele unei gândiri axiologice cuprinsă în sintagme ca: „închidere progresivă”, „fixarea strategică în cerc”, „*homo naturalis*”, „*homo naturaliter cristianus*”, „dragostea de neam, grai şi moşie”, „sentimentul naturii” şi „iubirea de ţăran”, „religiozitatea mistică şi caracterul ţărănesc social”, prin care se definesc trăsăturile, dar şi valorile spiritului în plaiul basarabean. Începutul secolului al XX-lea este reprezentat de scriitori ca: Al. Mateevici, Tudose Roman, Leon Donici-Dobronravov, Nusi Tulliu, Sever Zotta, Paul Gore, incluşi în capitolul „Mesianicii începutului de secol XX”.

Ora stelară este titlul sub care se adună activitatea scriitorilor din perioada interbelică: Constantin Stere, Pan Halippa, Gheorghe Madan, Ion Buzdugan, Sergiu Victor Cujbă, Olga Cruşevan, Liuba Dimitriu, Petru Stati, Lotis Dolenga, Alfred Basarab Tibereanu, Vladimir Cavarnali, Iacob Slavov, Teodor Nencev, Vasile Luţcan, Magda Isanos, Al. Robot, Sergiu Matei Nica, Andrei Ciurunga, Eugeniu Coşeriu, Arcadie Donos, scriitori dintre care unii s-au impus în conştiinţa literară. *Rătăciri dogmatice şi întoarceri la Ithaka* este titlul capitolului cel mai plin de probleme, de aceea şi autorul lui nu mai desfăşoară în micromonografii evantaiul scriitorilor, ci atacă problemele cu care s-au confruntat aceştia. Titlurile subcapitolelor sunt edificatoare în acest sens: *Înstrăinare, ruptură, continuitate; Infernul proletcultist; Singuri sub semnul exilului; Vânturile lumii şi focul sacru din vatra proprie; Fenomenul morţii artistului; Generaţia pierdută şi întoarcerea la unelte. Scriitorii perioadei 1955-1965 faţă cu teroarea istoriei; Căutarea de*

sine a literaturii basarabene; Schimbarea la faţă; Generaţia „ochiului al treilea”; Complexele integrării; Melpomene în „cercul strâmt” basarabean; Drama criticii şi istoriei literare, Interferenţe; Homo folcloricus, Prezenţe basarabene în literatura română postbelică.

Specificitatea modului de manifestare a caracterului naţional în literatura interbelică a constituit obiectul de cercetare al mai multor autori. Astfel, cercetătorul Alexandru Burlacu urmăreşte autohtonismul publicaţiilor care, „în ultimă instanţă, nu este altceva decât căutarea, instaurarea şi promovarea autohtoniei în viaţa culturală” [42, p. 54], iar tradiţionalismul nu este văzut ca unul refractar: „Tradiţionalismul în literatură nu a fost unul refractar. Oscilările revistei („Viaţa Basarabiei” – *n.n.*) între tradiţionalism şi occidentalism decurg dintr-o pornire formativă a spiritualităţii locale, evoluează constant şi adecvat necesităţilor imanente ale ţinutului” [42, p. 53]. O dovadă în acelaşi sens este şi lucrarea Alinei Ciobanu *Spiritus loci*, în care regionalismul cultural este văzut ca o „directivă definitorie a majorităţii publicaţiilor culturale din Basarabia, care însă nu întotdeauna considerau necesară precizarea comandamentelor regionaliste ale programului lor” [64, p. 82].

Felul în care istoria poate influenţa automodelarea este disociat de către Edgar Morin în lucrarea sa *Penser l’Europe* (Gallimard, Paris, 1997), arătând că „în momentul în care nu mai există presiune extranaţională de la un stat vecin duşman, care să constrângă la coeziune internă, poate avea loc o revitalizare şi contraofensivă a identităţilor culturale provinciale. Astfel, din anii ’60 încoace, se poate observa dezvoltarea destul de puternică în Occident a neoarhaismului, neo-ruralismului şi neonaturalismului. Cu alte cuvinte, statul-naţiune se află prins în prezent ca un „sandvici” între aspiraţiile infranaţionale (regionalisme, particularisme culturale, etnice şi politice) şi cele supranaţionale, integraţioniste. E greu de spus care dintre aceste tendinţe va învinge” [apud: 312, p. 228)]. În ceea ce ne priveşte, dezbaterile asupra acestei teme erau strict interzise în epoca sovietică. În anii ’60 chiar tentativa poeţilor de a evoca „patria mică”, bunăoară (expresia îi aparţine lui Gheorghe Vodă), era amendată dur de cenzură.

E natural ca în perioada de trecere de la mentalitatea colectivistă la cea individualistă, cum este cea pe care o parcurgem, să reapară problema regionalismului. Important este ce obiectiv se urmăreşte în disputele pe această temă. În perioada interbelică problema era motivată inclusiv de criza identităţii. Amintim că, la sfârşitul anilor ’90 ai secolului trecut, la Chişinău a fost proiectat un film după romanul lui Camil Petrescu *Patul lui Procust*, în care este readusă în faţa spectatorilor o atmosferă intelectuală exemplară din perioada interbelică, atmosferă axată pe criza individualismului, confirmând, astfel, perspicacitatea şi precocitatea sa de artist care întrevedea fenomenele din societate şi le transplanta în artă înaintea consumării lor totale în viaţa reală. De ce este nevoie acum să se revină

la „teme” şi „probleme” din perioada interbelică? Şi de ce anume basarabenii au fost interesaţi de un atare subiect de film, regizorul Sergiu Prodan şi doi dintre protagoniştii filmului, actorii Petru Vutcarău şi Tatiana Popa, fiind basarabeni? Pentru că ne aflăm, ca şi acum mai bine de o jumătate de secol, în plină criză a individualismului şi suntem tentaţi să reconstruim identitatea subiectului, cu precizarea că între frământările din perioada interbelică şi cele de astăzi s-a aşternut interstiţiul, tăcerea peste germenii unor probleme dintre cele mai spinoase, vizavi de identitatea românilor basarabeni, precum şi de integritatea personalităţii umane. Din această perspectivă, regionalismul echivalează cu şansa autoexprimării, cu nevoia de libertate a opiniei.

Obiectul de comunicare al regionalismului este acel *spiritus loci*, sau autohtonism, sau accent necesar în simfonia completă (şi complexă) a psihologiei unui neam. Regionalismul este, în fond, şi efectul evident al mass-mediei şi face parte din acea multiplicare vertiginoasă a comunicării care este luată de către comentatorii consacraţi drept bază a trecerii la postmodernitate. Să nu trecem cu vederea că şi criza istoriei este pusă, de către Gianni Vattimo, pe seama mijloacelor de comunicare. Din punctul său de vedere, imposibilitatea de a gândi istoria ca un curs unitar este „rezultatul naşterii mijloacelor de comunicare în masă”. Aceste mijloace – ziare, radio, televiziune, în general ceea ce se cheamă azi telematică – au fost determinante în producerea dislocării punctelor de vedere culturale... [286, p. 9].

Fenomenul regionalismului vizează o perfectă conştiinţă de sine a culturii româneşti ca întreg. Eliberarea diferenţelor nu înseamnă neapărat abandonarea oricăror reguli. Căci, în fond, autohtonismul orientat spre conştiinţa de sine nu poate exista în izolare, ci doar împreună cu întregul.

Tot Gianni Vattimo consideră că „efectul emancipator al eliberării raţionalităţilor locale nu e totuşi numai acela de a garanta fiecăruia o recunoaştere şi o «autenticitate» cât mai complete; ca şi cum emanciparea ar consta în a manifesta în sfârşit ceea ce este fiecare «cu adevărat» (în termeni încă metafizici, spinozişti): negru, femeie, homosexual, protestant etc. Sensul emancipator al eliberării diferenţelor şi al «dialectelor» constă mai degrabă în efectul global de *depeizare* care însoţeşte *primul efect de identificare* (s.n. – *A.B.*). Dacă-mi vorbesc dialectul meu, în sfârşit, într-o lume de dialecte, voi fi şi conştient că el nu e singura «limbă», ci e numai un dialect între altele. Dacă profesez sistemul meu de valori – religioase, estetice, politice, voi avea şi o acută conştiinţă a istoricităţii, a contingenţei, a limitării tuturor acestor sisteme, începând cu al meu” [286, p. 14].

Nietzsche considera că aceasta echivalează cu a „continua să visezi ştiind că visezi”. El punea acest fenomen în legătură cu „supraomul” sau „ultraomul”. Şi, conform lui G. Vattimo, vedea în aceasta o sarcină pe care o atribuia omenirii viitorului, chiar în lumea comunicării intensificate [286, p. 15].

2.1.2. **Regionalismul şi presa basarabeană interbelică**

Revenind la regionalismul basarabean interbelic, trebuie să ţinem cont de faptul că, în fond, presa periodică din anii respectivi are efectul de noutate, în sensul comunicării şi al şansei de a trăi într-o lume multiplă. Este important să amintim că până la Unire viaţa culturală românească în Basarabia n-a avut teren propice pentru exprimare, prima gazetă românească în provincia dintre Prut şi Nistru „Basarabia" datând din 1905. Iată doar câteva extrase, în acest sens, din presa timpului care ilustrează avântul exprimării şi deruta pendulării între centru şi periferie. Nicolai Costenco, într-un articol de fond al revistei „Viaţa Basarabiei", se adresează basarabenilor astfel: „Treziţi-vă o clipă mai devreme şi sub cerul nostru vânăt vor răsuna într-o dimineaţă trompetele biruinţei şi triumful spiritului basarabean" [90]. Iar Pan Halippa scria, la rândul său: „Astăzi Basarabia, după cincisprezece ani de la Unire, ni se prezintă ca un ogor brăzdat de plugul culturii româneşti din ce în ce tot mai adânc şi avem buna speranţă că acest ogor românesc va produce boabe alese şi din belşug" [152, p. 2].

Această oscilare, atunci când este vorba de regionalism, a fost surprinsă de către acelaşi G. Vattimo care consideră că a trăi în această lume multiplă „înseamnă a face experienţa libertăţii ca oscilare continuă între apartenenţă şi depeizare" [286, p. 15]. Un sentiment similar de derută, de confuzie a „dialectelor" îl exprima şi Vladimir Cavarnali: „Ceea ce ţinem să menţionăm în deosebi este faptul că, din primul moment al efectuării actului Unirii, n-am ştiut să facem diferenţă între noi şi «regăţeni». Pentru noi, cuvântul acesta n-a avut nicio semnificaţie. Ne-a fost extrem de dureros când am înţeles, în perioada de cunoaştere mai amănunţită, reciprocă (sic!), că cei care vin de dincolo fac această deosebire" [51, p. 2]. Experienţa libertăţii ca oscilare continuă între apartenenţă şi depeizare este caracteristică şi manifestărilor regionalismului basarabean interbelic în „Viaţa Basarabiei" (după 1934), „Bugeacul", „Familia noastră", „Generaţia nouă". În acelaşi sens al nevoii de ieşire din închistare se exprima şi scriitorul George Astaloş, care face un prim gest de reabilitare a interesului pentru argou în anii '60: chestiunea nu este „cum să intri în argou, scrie prozatorul român stabilit în Franţa, ci cum să ieşi din el" [11]. Anume din această perspectivă, a atracţiei centripete şi centrifuge, regionalismul îşi relevă esenţa şi îndeamnă la dezbateri asupra corelării sale cu societatea comunicării.

Un alt moment important legat de problema regionalismului constă în aspectul conservatorist al acestui fenomen. Într-un astfel de sistem complex de relaţii trebuie amplasată opţiunea lui Petre Ştefănucă pentru cultura populară. Amintim că Petre Ştefănucă, într-o scrisoare către Pan Halippa, în 1934, scria următoarele: „Există, astăzi, o problemă a regionalismului cultural. Celelalte re-

giuni româneşti au rezolvat întrucâtva această problemă în sensul că cercetează şi cultivă tot ce prezintă valoare culturală şi caracteristică regiunii. S-au organizat cercurile cu preocupări culturale şi literare, reviste, ziare, în care apare regiunea cu toate manifestările ei. În domeniul culturii populare, culeg folclorul, cultivă cântecul, dansul şi portul naţional şi orânduieşte statistic în muzee tot ce cuprinde o mărturie asupra civilizaţiei şi culturii româneşti în trecut" [152].

Cum se explică aspectul conservatorist al regionalismului? Ioan Biriş, în cartea sa *Istorie şi cultură* („Dacia", Cluj-Napoca, 1996), arată că „orice formă de comunicare umană, orice «noi» (ca grup social, colectivitate, societate) presupune un aprioric cultural, o transcendenţă fondatoare", iar mentalul colectiv dintr-o cultură se clădeşte în straturi: „Cel mai adânc – stratul primar – chiar dacă pare uitat, rămâne totuşi mereu prezent. Ordinea straturilor şi tipologia lor pot diferi de la o cultură la alta. Dar întotdeauna cele mai adânci sunt cele mai virile şi eficace, acest lucru ieşind în evidenţă mai ales în situaţiile cruciale" [29, p. 51]. Şi precum arată Regis Debray [301], autorul lucrării *Critique de la raison politique*, în situaţii-limită, stratul cel mai de jos urcă la suprafaţă.

„Regionalismul neînţeles peiorativ şi privit dintr-o perspectivă culturală, putând revela «destinul istoric» al neamului – are darul de a reformula esenţele generale ale etnicismului. În fond, nu doar regiunea, pentru care ruptura de ţară pare astfel să fi devenit – *horribile dictu!* – un avantaj al conservării datelor esenţiale ale românismului (de fapt, ele fuseseră «alterate»), ci întregul spaţiu etnic al românilor îşi descoperă acum valenţe uitate", scrie pe bună dreptate Mircea A. Diaconu într-o consistentă lucrare consacrată mişcării „iconar" din Bucovina interbelică [102, p. 93].

Prin urmare, regionalismul, oferind şansa exprimării dinlăuntrul regiunii şi ţinând cont de gradul de rezistenţă a celor mai adânci straturi ale culturii, nu poate fi decât conservativ. Comunicarea în aceste împrejurări este marcată de un joc dublu al nevoii de a păstra straturile adânci şi, în acelaşi timp, de a le depăşi, o problemă importantă în acest context fiind, după cum menţionează şi Sergiu Pavlicenco, „relaţia dintre literatura regională şi literatura naţională, la a cărei abordare va trebui, consideră cercetătorul, să se ţină cont de raportul dinamic şi dialectic al categoriilor particular – general, naţional – universal, periferic – centru etc. Atât intensitatea tendinţelor regionaliste în anumite perioade de tensiune şi diminuarea lor în perioadele de stabilitate, cât şi experienţa istorică a literaturilor regionale în procesul literar universal se cer aplicate şi cazului concret al literaturii basarabene, aşa-zisului regionalism literar basarabean sau regionalism literar moldovenesc" [229, p. 96]. În perioada democratizării, pe care o parcurgem, această complexitate a transparenţei face societatea, care tinde să fie mai conştientă de sine însăşi, nu numai ceva mai iluminată, ci şi ceva mai haotică. În acest relativ „haos" specific postmodernismului rezidă şi speranţele de emancipare puse pe seama regionalismului. Însă nu trebuie

să uităm că regionalismul presupune şi capacitatea de a-ţi asuma specificitatea. În acest sens, merită amintită atitudinea exemplară a distinsului lingvist Eugeniu Coşeriu, care susţinea, în cadrul unui colocviu internaţional desfăşurat la Bălţi, că nu este contra moldovenismului, făcând precizarea următoare: există un moldovenism imoral şi există un moldovenism sănătos, care înţelege să afirme cultura moldovenească în cadrul culturii româneşti ca normă.

2.1.3. **Corelaţia provincial – naţional – universal. Viziunea unui folclorist**

La întrebarea „Ce şanse de afirmare literară asigură marile oraşe? Aveţi percepţia unei diferenţe între existenţa unui scriitor într-o capitală (Bucureşti, Roma, Paris) faţă de a unuia trăitor în provincie?” scriitorul Nicu Caranica răspundea într-un interviu în felul următor: „Niciuna. Toate şansele de afirmare literare zac în scriitor sau poet. Dacă poetul cutare pierdut în Munţii Rarăului sau ai Făgăraşului scobeşte aşa de adânc în sentimentele lui încât, prin aceasta, toţi se regăsesc în el, e un poet universal, bun pentru toate timpurile, deci *ipso-facto*, antiprovincial. Un altul din Bucureşti, Roma sau Paris, tentat adesea de modele iterare, devine cel mai provincial dintre provinciali” [19, p. 173].

Se ştie că, în general, în Europa interesul pentru cultura populară a sporit în secolul al XIX-lea, în legătură nemijlocită cu mişcările social-culturale care au cuprins tot mai multe popoare. Anume acum apare cunoscutul program al revistei ieşene „Dacia literară”, de la 1848, în care era inclus un punct referitor la trecutul neamului, depozitat în folclor şi din care fac parte aserţiuni memorabile precum: „Datinile şi credinţele sunt arhivele popoarelor”. Raportată la acest program, situaţia din Basarabia, de după 1918, developează indiferenţa programată, pe timpul ocupaţiei ţariste, a moldovenilor dintre Prut şi Nistru faţă de trecutul lor. Este vorba, de fapt, de programarea lipsei de acces la informarea cu privire la propria identitate, căci arhivele popoarelor fac dovada constituirii destinului unui popor. Mai exact spus, ele oferă şansa coagulării destinului poporului în soartă. Petre Ştefănucă, care înţelege că oportunitatea culegerii şi înregistrării folclorului în spaţiul pruto-nistrean la începutul sec. al XX-lea reiese din indiferenţa ce domina în această privinţă în Basarabia din 1918, atrage atenţia asupra acestui fapt în felul următor: „Din Basarabia s-a cules, până astăzi, foarte puţin material folcloric. Nu s-a cules, fiindcă în tot timpul stăpânirii ruseşti pătura intelectualilor moldoveni, în mare parte înstrăinată, era lipsită de dragoste, interes sau curiozitate pentru viaţa moldovenilor...” [156, p. 8]. El menţiona, în mod deosebit, amatorismul folcloriştilor de la începutul sec. al XX-lea, precum şi absenţa din aria preocupărilor folclorice a unor specii foarte importante precum basmele, superstiţiile,

actele magice, colindele etc. Or, tocmai acestea, mai mult decât cântecele şi poveştirile, depozitează straturile arhaice mai autentice sau izvoarele prime ale istoriei adevărate. În acest sens am putea aduce un exemplu din practica recentă a antropologilor preocupaţi de cercetarea mentalităţilor din statele est-europene în perioada totalitară, cu alte cuvinte, de pierderea memoriei în ţările aflate sub comunism. Aceştia, pentru a accede la datele adevărate cu privire la mentalul populaţiei din spaţiul ex-sovietic (şi ex-socialist) şi considerând inutile scopului pe care şi-l propun istoriile falsificate în statele est-europene din a doua jumătate a sec. al XX-lea, recurg la abordarea problemelor din perspectivă antropologică, a structurii mentalului, a reprezentărilor colective ce se desprind din obiceiuri, eresuri. Acelaşi adevăr îl reţinem şi din studiile şi cercetările lui Eugeniu Coşeriu: în înregistrările exacte efectuate după criterii ştiinţifice poate fi găsită întreaga înţelepciune a limbii şi a unui popor. Eugeniu Coşeriu considera că într-un cuvânt poate fi citită ca într-o oglindă istoria unui popor. Sensul în care proceda Petre Ştefănucă, folcloristul, etnologul şi profesorul este similar. Anume de aici vine şi stringenta sa actualitate.

Petre Ştefănucă a făcut parte din şcoala sociologică românească întemeiată de Dimitrie Gusti, care punea accentul pe cercetarea etnofolclorică monografică a diverselor localităţi. Amintim că din aceeaşi şcoală a făcut parte şi Ernest Bernea (a.n. 1905, Focşani – a.m. 1990, Bucureşti), renumit sociolog şi etnograf român care a avut parte de un destin vitreg, cunoscând închisorile şi privaţiunile de libertate în mai multe rânduri în perioada regimului comunist din România. Însă a avut parte de o viaţă lungă şi în ciuda tuturor represaliilor a reuşit să finalizeze mai multe lucrări de o importanţă primordială pentru cultura, etnologia şi antropologia românească. Între acestea se află volumele *Timpul la ţăranul român* (1941) [Amintim că Ernest Bernea, fiind membru al echipei lui Dimitrie Gusti care a realizat cercetări de teren în satul basarabean Cornova, a publicat *Contribuţii la problema calendarului în satul Cornova* (1932), *Botezul în satul Cornova* (1934), *Civilizaţia română sătească* (1944), *Maramureşul, ţară românească* (1943), *Poezii populare în lumina etnografiei* (1976), *Cadre ale gândirii populare româneşti* (1985). Volume apărute postum: *Cel care urcă muntele* (1996), *Crist şi condiţia umană* (1996), *Treptele luminii* (1997), *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român* (1997)].

S-ar părea că despre probleme cum sunt cele ale spaţiului, timpului şi cauzalităţii s-ar putea afla mai multe prin intermediul unor surse cu caracter livresc, cum sunt operele literare. Însă autorul volumului consacrat problemelor timpului, spaţiului şi cauzalităţii, de care în mod obişnuit s-au ocupat ştiinţe precum matematica, fizica, filozofia, explică de ce anume cercetarea de teren este binevenită. Răspunsul său este următorul: „Pentru că terenul este acela care ne pune la dispoziţie în primul rând un material autentic, în al doilea rând ne ridică probleme

ce trebuie tratate şi creează condiţiile pe care numai faptul concret, în forma şi funcţiunea lui reală, cercetat pe viu, o poate aduce". Mergând pe această cale, Ernest Bernea a urmărit scopul de a descifra un mod specific de a gândi, expresia unei mentalităţi.

Şi basarabeanul Petre Ştefănucă a fixat în culegerile sale de folclor formele şi procesul de gândire al omului din vechiul sat. Însă el a trăit mult mai puţin, căci nu a rezistat fizic încercărilor prin care a trecut în gulagul stalinist, stingându-se din viaţă în 1942, la vârsta de numai 36 de ani, într-o colonie pentru deţinuţi politici din R. A. Tătară, principalele sale lucrări publicate fiind: *Folclor din judeţul Lăpuşna* (1933), *Cercetări folclorice din valea Nistrului de jos* (1937), *Literatura poporală a satului Iurceni* (51 p., 1937), *Contribuţii la bibliografia studiilor şi cercetărilor de folclor privitoare la românii din Basarabia şi popoarele conlocuitoare – publicate în periodicele ruseşti* (1937), *Două variante basarabene la basmul „Harap alb" al lui I. Creangă* (1937). Petre Ştefănucă nu a avut la dispoziţie timpul necesar pentru a descifra sensurile până la capăt, şi pentru a da contur unor consideraţii teoretice mai ample pe baza materialului concret, pe care l-a colectat cu multă pasiune şi pricepere. Observaţiile sale însă deosebit de elocvente şi dorinţa de a trezi interesul pentru comoara creaţiei orale, de a-l ridica pe omul de rând la înţelegerea sensurilor pe care le implică valorile folclorului sunt o dovadă clară a ceea ce ar fi putut realiza dacă rămânea în viaţă.

2.1.4. **Folclorul ca realitate în devenire**

Petre Ştefănucă nu a avut timpul necesar pentru a contura, eventual, cadrul gândirii tradiţionale, însă cercetările sale de teren se înscriu în orizontul lărgit pe care Ernest Bernea l-a deschis înţelegerii unui întreg corp de date ale culturii populare româneşti din care face parte şi cea din spaţiul pruto-nistrean. Căci, după cum menţionează şi distinsul folclorist Tatiana Găluşcă, în cercetările sale Petre Ştefănucă „primea folclorul ca realitate în devenire, îl interesa tot – realitatea privită sub diverse unghiuri pentru a da o justă idee a fiinţei poporului nostru, o viziune largă care *să integreze provincialul în naţional şi naţionalul în universal*, Petre Ştefănucă fiind ispitit să afle toate determinările făpturii noastre naţionale şi să proiecteze totul în mare durată" [141, p. 35]. Gândirea sa se manifesta în spiritul timpului, a acelui *zeit geist,* care răzbate şi din cuvintele scrise într-un studiu *Etnicul în filozofie* de către profesorul de la Cernăuţi Vasile Gherasim: „Suntem şi noi capabili de cugetare profundă, suntem şi noi capabili de creaţie; însă un lucru să nu-l uităm: nimic n-are valoare dacă nu e străbătut de seva ce pulsează în organismul poporului propriu. Viabilă şi folositoare pentru omenire e numai aceea ce e manifestare a sufletului naţional. O cugetare

adâncă, filozofică, va trebui să (se) nască din cugetarea adâncă a neamului. Atât artiştii, cât şi cugetătorii noştri vor putea aduce un aport progresului general al omenirii numai dacă se vor coborî în adâncurile vieţii populare, dacă vor pune urechea ca să asculte bătăile inimii neamului, dacă vor şti şi vor putea să se identifice cu aspiraţiile acestui mare popor" [apud: 233, p.179]. Ion Petrovici găseşte că „grija ca toate manifestările care pleacă dintre hotarele ţării noastre să aibă pecetea etnică este mai mult decât explicabilă". Deşi filozoful român nu trece cu vederea faptul că „problema caracterului etnic în elaborările filozofice nu este chiar aşa de simplă şi nici cu totul necontroversată" [233, p. 179], el va sublinia caracterul etnic al filozofiei la popoare precum cel francez, englez, german, american. „Aceste exemple, conchide Ion Petrovici, cărora li s-ar putea adăuga şi altele, mărturisesc îndeajuns că sistemele şi concepţiile filozofice, tot aşa precum atârnă de nivelul cultural al epocii, aşa cum nu se pot degaja de temperamentul individual al autorilor, *nu stau nici ermetice faţă de caracterele naţionale ale popoarelor unde au apărut*" (s.n. – *A.B.*). Justificarea acestui punct de vedere constă în faptul că filozofia urmăreşte „să exprime adevărul şi realitatea în forme universal valabile şi obiective" [233, p. 181].

Se spune că viitorul unei ţări se află în mâinile învăţătorilor. Lucrul acesta îl înţelegea perfect Petre Ştefănucă, el însuşi fiind profesor secundar la liceele din Tighina, Cetatea-Albă şi Chişinău. Şi trebuie spus că a fost un profesor cu calităţi deosebite. Vasile Soloviov, doctor în filologie, cercetător timp de mulţi ani la Institutul de Limbă şi Literatură al A.Ş.M., fost elev al lui Petre Ştefănucă la gimnaziul de băieţi nr. 2 din Chişinău, îl caracterizează ca pe un „meşter în *captatio benevolente*", cucerindu-i pe toţi „prin vorbele alese cu tâlc, limbajul pe cât de elegant, pe atât de împestriţat cu «childuri», curate nestemate" [261, p. 54].

Atent la diverse fenomene culturale şi lingvistice, Petre Ştefănucă îi atrage luarea aminte, bunăoară, lui Onisifor Ghibu, care a desfăşurat o amplă activitate culturală în Basarabia, că o problemă precum cea a învăţământului basarabean trebuie privită circumspect. În general, Petre Ştefănucă pune mare preţ pe rolul învăţătorului în promovarea culturii, în primul rând, în mediul sătesc. Să nu uităm că în perioada interbelică absolvenţii şcolilor normale erau un fel de *homo universale* pentru satul basarabean. Cu atât mai mare era încrederea ce i se acorda acestuia. Petre Ştefănucă miza pe încurajarea elevilor de către profesori în colectarea folclorului. A menţionat în mai multe rânduri importanţa interesului şcolii, al învăţătorilor şi profesorilor pentru înregistrarea materialelor etnofolclorice. Astfel, cu prilejul apariţiei volumului *Din datina Basarabiei*, volum publicat în 1936 de către profesorii de limba română Olimpiu Constantinescu şi Ion Stoian, scrie: „Sacrificându-şi cele câteva luni de vacanţă, ei au adunat toate rânduielile la sărbători, naştere, nuntă şi înmormântare, iar profesorii lor de limba română au reconstituit din aceste frânturi icoana vieţii de obiceiuri şi datini a Basarabiei"

[apud: 273, p. 131]. Sau în altă parte, cu prilejul omagiului adus lui Ion Creangă la împlinirea a 100 de ani de la naştere, afirmă:

„Cel mai fericit omagiu care s-ar putea adresa de către învăţători amintirii celor 100 de ani de la naşterea lui Ion Creangă ar fi culegerea variantelor basmelor sale, acolo unde se mai povestesc. Există un Creangă viu în satele noastre moldoveneşti din Basarabia şi pe acesta să-l descoperim dacă vrem să ne ridicăm la adevărata înţelegere a lui Ion Creangă din Humuleşti" [266, p. 70]. Sunt cuvinte care îl înalţă pe folcloristul Petre Ştefănucă la nivelul indubitabil de profesor al neamului. Adevărata dimensiune a tot ce ne-a lăsat Petre Ştefănucă reiese din îndemnul de a ne ridica la o profundă înţelegere a noastră. Lucrul acesta se poate întâmpla inclusiv prin implicarea directă a învăţătorilor.

Petre Ştefănucă miza în consideraţiile sale polemice adresate lui Onisifor Ghibu, pe care îl califică drept un cronicar întârziat al realităţilor culturale basarabene, pe maturizarea culturală a primei generaţii a şcolii româneşti din Basarabia. El adopta o atitudine înţelegătoare faţă de preoţii şi învăţătorii pe care îi consideră „adevăraţi factori de înălţare culturală a maselor", susţinând că ei nu poartă vina pentru faptul că în urma „transportului" de cultură orăşenească la sate acestea luau, la un moment dat, aspectul de mahalale ale oraşelor, pierzându-şi înfăţişarea de astră a culturii autohtone. Argumentul adus în apărarea intelectualilor de la sate este că ei „nu sunt decât cărăuşii unui program care li s-a predat în şcoală" [266, p. 331). El atrăgea atenţia asupra necesităţii unui personal didactic nou, a însuşirii limbii române, satisfăcute doar în linii mari. Însă evidenţiază faptul că problema profesorului în şcolile basarabene este una delicată. Sesizează situaţia învăţământului secundar care e în continuă reformă, a bilingvismului care afectează procesul de predare.

Pledând pentru o mai bună cunoaştere a satelor moldovene, Petre Ştefănucă salută înfiinţarea Institutului social român al Basarabiei, institut al cărui secretar a fost şi pe seama căruia punea opera de cunoaştere a Basarabiei, lucru care până atunci nu s-a întreprins. Acestui scop îi răspundea întreaga sa activitate de folclorist, axată pe îndemnul adresat intelectualilor de a se implica în opera de cunoaştere şi de punere în circuit a valorilor folclorice capabile să transgreseze fiinţa naţională de la provincial, prin naţional, spre universal. Răspunsul indirect la acest îndemn îl vom regăsi în literatura basarabeană postbelică.

2.2. **MIRCEA ELIADE ÎNTRE ENTOCENTRISM ŞI DIALOGUL INTERCULTURAL**

2.2.1. **Valenţe ale eului artistic interbelic: receptivitatea şi creativitatea. Demersul cultural ca experienţă**

Filozof al culturii, format în perioada dintre cele două războaie, reprezentant al unei generaţii de intelectuali, diferenţierea cărora se accentuase prin experienţa războiului care a şi impus problema valorilor spirituale, Mircea Eliade identifica demersul cultural cu experienţele. Caracterizată de către Dan C. Mihăilescu drept „romantică în substanţă şi barocă în expresivitate", generaţia anilor '30 se bazează pe dubla calitate a eului: „o valenţă receptivă şi una creativă", eul „receptiv", „omniaglutinant", „asimilând, adică, toate direcţiile şi tendinţele epocii: Proust, Gide, Dostoievski, Unamuno, Nietzsche, Kierkegaard..." [205, p. 21]. Această generaţie se conturează într-o „imagine seducătoare, de formidabil apetit constructiv şi experimental în plan artistic, de trăire incandescentă a ideilor şi a emoţiilor, de originală împletire a activismului cu vocaţia metafizică" [205, p. 34]. Însuşi Mircea Eliade a explicat mult mai târziu, în 1965, momentul legat de experimentalism în felul următor: „...spre deosebire de înaintaşii noştri, care se născuseră şi trăiseră cu idealul reîntregirii neamului, noi nu mai aveam un ideal de-a gata făcut la îndemână. Eram liberi, disponibili pentru tot felul de «experienţe». În credinţa mea de atunci, experienţele acestea nu erau menite să încurajeze diletantismul sau anarhia spirituală. Ele ni se impuneau printr-o fatalitate istorică. Eram prima generaţie românească necondiţionată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat. Ca să nu sombrăm în provincialism cultural sau sterilitate spirituală, trebuia să cunoaştem ce se întâmplă pretutindeni în lume în zilele noastre" [124, p. 11]. Pentru a stimula dialogul cu marile culturi ale lumii, Eliade scria cu multă însufleţire despre marii scriitori ai lumii pentru a-i face cunoscuţi cititorului român: Eugenio D'ors, Unamuno, Samuel Butler, Ananda Coomaraswamy, Julien Green, Gioacchino da Fiore, Italo Svevo ş.a.

Din punctul său de vedere, cultura nu era altceva „decât valorificarea experienţelor sufleteşti şi organizarea lor independentă de celelalte valori (economice, politice de ex.)" [124, p. 40]. Concepută astfel, ea implica, fără doar şi poate, şi un conţinut etnic. Însă mai presus de coloratura etnică, era subliniată importanţa pe care o au asupra formării culturii germenii spirituali dezvoltaţi de cele mai multe ori de religie. „Creştinismul, consideră autorul, ne luminează o

axă centrală în Univers şi în noi înşine” [124, p. 58]. Aşa stând lucrurile, Eliade considera că religia ortodoxă, în cazul poporului nostru, are o anumită contribuţie la îmbogăţirea valorilor universale: „Tragicul vieţii creştine e fecund. Pentru că pe acest dualism dureros carne – duh se întemeiază cel mai mare bine al umanităţii: personalitatea. Eu cred că numai un creştin poate avea o personalitate care, pentru mine, înseamnă: echilibrarea într-o sinteză originală a celor două tendinţe potrivnice.

Viaţa creştină înseamnă siguranţa valorii sufleteşti şi a permanenţei acestei valori. Aşadar optimism, încredere, drum-drept, rodnicie” [124, p. 59] – acestea sunt unele dintre valorile caracteristice culturii române, pe care tinde să o impună „generaţia nouă” din care face parte şi Mircea Eliade şi care se distinge prin febrilitatea căutării. „Nu ne-am cristalizat religiozitatea, scrie el. Dar ştim că avem una...” [124, p. 65]. Cu privire la atitudinea faţă de religie, de ortodoxie s-a discutat mult în perioada interbelică. În cazul opiniilor tânărului Eliade, Şerban Cioculescu a fost cel care a pus multiple semne de întrebare. Ceea ce ne interesează aici este însă raportarea religiei şi a religiozităţii la universalism, or, la scara valorilor universale, el asociază experienţa creştină cu nevoia de echilibru.

Generaţiei sale, bazată pe comuniunea intelectuală, îi revine misiunea nobilă de a realiza unitatea cunoştinţelor, un mediu cultural, valori spirituale. Neîncrederea împiedică dezvoltarea culturii, din care cauză aceasta din urmă se întemeiază fie pe o religie, fie pe o didactică. Privind din aceste unghiuri cultura română, tânărul Eliade a fost frământat de numeroase şi complicate întrebări: creativitatea, influenţele străine, rolul intelectualului, binele şi răul etc. Bunăoară, despre bine scria că acesta nu poate fi experimentat într-un mod *universal* şi că bine nu le poţi face oamenilor decât individual.

Definind tinereţea drept „o colosală virtualitate pentru depăşirea condiţiei umane”, Mircea Eliade considera că o minte tânără este obsedată de câteva motive: absolutul, libertatea, permanentul şi universalul. El pune o mare miză pe implicarea tinerei generaţii de la 1927 în renaşterea culturală, spirituală şi politică a ţării, contând pe faptul că tinereţea e legată de efortul de a da noi sensuri existenţei.

Într-o schiţă de portret a generaţiei sale Mircea Eliade, printre momentele care o deosebesc pe aceasta de predecesori, menţionează „neputinţa de a rămâne la formule, depăşirea aproape instinctivă a pozitivismului, a misticismului autentic (nu cel teozofic, crepuscular, feminin; nici misticismul artistic)”, noile experienţe dintre cele mai diverse, ţinta finală a cărora este „armonia organică, echilibrul forţelor lăuntrice...”. În definitiv, tânăra generaţie avea menirea de a lărgi orizontul culturii româneşti, „deschizând ferestre către universuri spirituale rămase până atunci inaccesibile”. „Eram liberi să descoperim nu numai izvoare-

le tradiţionale, cum ar fi cultura noastră clasică şi literatura franceză, ci absolut totul. În ce mă priveşte, am descoperit literatura italiană, istoria religiilor şi apoi Orientul." Alţi colegi de generaţie descopereau literatura americană, cultura scandinavă, pe Milarepa (poet vechi tibetan, căruia i se atribuie *Viaţa lui Jetsun Milarepa* şi *Cartea Morţilor* tibetană), autor cunoscut şi de Brâncuşi. „...Ne pregăteam pentru o adevărată deschidere", scrie el [124, p. 38]. La întrebarea cum împacă dorinţa de universal cu dorinţa de izvoare româneşti, Mircea Eliade îi răspunde lui Claude-Henri Rocquet: „Simţeam că o creaţie pur românească s-ar împlini cu greu în climatul şi formele unei culturi occidentale la care ţineau părinţii noştri: Anatole France, bunăoară, sau chiar Barres. Simţeam că ceea ce aveam de spus cerea un alt limbaj decât acela care îi pasionase pe taţii şi pe bunicii noştri. Pe noi ne atrăgeau *Upanişadele*, Milarepa, sau chiar Tagore şi Gandhi, Orientul antic. *Credeam, astfel, că asimilând mesajul acestor culturi arhaice, extraeuropene, vom găsi şi mijloacele de a exprima moştenirea noastră spirituală proprie: traco-slavo-romană, şi, totodată, protoistorică şi orientală*" (s.n. – *A.B.*) [124, p. 21].

Aflată în căutarea limbajului propriu, generaţia lui Eliade i-a descoperit pe Marcel Proust, pe Paul Valéry, pe suprarealişti.

Poetul şi romancierul Lucien Fabre s-a arătat foarte interesat de traducerea de către Ion Pillat a poemului *Anabasis* al lui Saint-John Perse, făcându-i o amplă şi pertinentă analiză.

Pe Eliade îl interesa, în mod special, avangardismul, în varianta sa futuristă, mai puţin suprarealismul şi dadaismul. (La suprarealism a revenit cu prilejul scrierii lucrării *Nostalgia originilor*, pentru a stabili o corelaţie între acesta şi universul primar al omului arhaic.) În calitatea sa de precursor al suprarealismului, Lautréamont îi atrăgea atenţia şi l-a cunoscut înainte de a-i cunoaşte pe Mallarmé şi pe Rimbaud, iar Kierkegaard a avut o deosebită importanţă pentru filozoful religiilor, în perioada formării sale, la fel ca şi pasiunea pentru orientalistică şi pentru istoria religiilor. Îl citeşte pe Fraser (*Creanga de aur*), pe Max Müller.

După cum mărturiseşte însuşi Mircea Eliade, în perioada formării sale simţea nevoia cunoaşterii unor surse neglijate până la el, inclusiv a surselor referitoare la cunoaşterea omului. El îşi propunea să caute omul chiar dincolo de ceea ce a putut constata, în acest sens, la Kant, Hegel sau Nietzsche, dincolo de tradiţia europeană şi de cea românească. Astfel, în spaţiul culturii greceşti, era tentat să treacă dincolo de universul poeziei şi cel al filozofiei, către misterele din Eleusis şi ale orfismului, acestea având rădăcini în Mediterana şi în Orientul Apropiat. Este demnă de menţionat explicaţia pe care o dă Eliade în legătură cu această tentaţie a sa: „Unele din aceste rădăcini, la fel de profunde, deoarece coborau până în preistorie, le găseam în tradiţiile populare româneşti. Era moştenirea străveche a dacilor şi, chiar înaintea lor, a populaţiilor neolitice care locuiseră pe teritoriul nostru actual. Poate nu-mi dădeam seama că, de fapt, căutam omul exemplar,

dar simţeam marea importanţă a unor izvoare uitate ale culturii europene" [124, p. 23]. Pornind de la cunoştinţele sumare în ceea ce priveşte creştinismul oriental, în care religia se învaţă pe bază de tradiţie, pe viaţa liturgică, pe rituri şi taine, la care lua şi el parte, „ca toată lumea", tânărul Eliade, studiind filozofia, se îndreaptă către o zonă a investigaţiei fără de care cunoştinţele sale despre om ar fi rămas incomplete: „Simţeam că nu putem înţelege destinul omului şi modul specific al omului de a fi în univers fără să cunoaştem fazele arhaice ale experienţei religioase. În acelaşi timp aveam sentimentul că-mi vine greu să descopăr aceste rădăcini pe baza propriei mele tradiţii religioase..." [124, p. 24]. Ceea ce îl face receptiv faţă de spiritualitatea indiană sunt următoarele trei momente elocvente: faptul că „atât în simkhya, cât şi în yoga, omul, universul şi viaţa nu sunt iluzorii", că, datorită unor tehnici, viaţa poate fi transfigurată printr-o experienţă sacramentală. O altă descoperire este sensul simbolului care îl face să înţeleagă importanţa simbolismului religios în culturile tradiţionale şi, a treia, „descoperirea omului neolitic" care privea lumea şi natura ca un ciclu neîntrerupt de viaţă, moarte, înviere. În felul acesta Eliade descoperea rădăcinile comune care „ne dezvăluie unitatea fundamentală nu numai a Europei, dar şi a întregului ecumen („mari comunităţi culturale" – nota traducătoarei Doina Cornea) care se întinde din Portugalia până în China şi din Scandinavia până în Ceylon" [124, p. 54]. Interesul pentru filozofia şi asceza indusă, după cum a mărturisit însuşi Eliade, a fost determinat de faptul că spiritualitatea indiană are meritul de a introduce libertatea în cosmos [124, p. 60].

Mircea Eliade contează pe relaţia cu locul de baştină, relaţie pe care o explică astfel: „Orice pământ natal alcătuieşte o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, oraşul copilăriei şi al adolescenţei devine mereu un oraş mitic. Pentru mine Bucureştiul este centrul unei mitologii inepuizabile. Datorită acestei mitologii am reuşit să-i cunosc adevărata istorie. Poate şi pe a mea" [124, p. 34]. Recursul la valorile inaccesibile până atunci are şi o altă motivaţie: împotrivirea contra dependenţei culturii româneşti de cultura franceză, dependenţă calificată drept „lene intelectuală" [127, p. 16]. Dar, totodată, studiind cultura orientală, el a continuat să se simtă strâns legat de Occident. „N-am renunţat niciodată la instrumentul meu de cunoaştere specific occidental" [127, p. 37].

2.2.2. **Dominante ale structurii culturii româneşti: enciclopedismul şi universalismul**

Interesul lui Mircea Eliade pentru problema universalului reiese dintr-o înţelegere a spiritului, adecvată timpului său. Din perspectiva fenomenologică, foarte răspândită în perioada interbelică, perspectivă pe care o adoptă şi Eliade, spiritul se profilează ca autonomie, fapt care presupune depăşirea explicaţiei sim-

pliste a lumii, explicaţie care promova lupta de clasă. Adept şi promotor al noii valori pe care o capătă spiritul conceput ca autonomie, Eliade face o deosebire netă, bunăoară, între „omul nou” promovat de marxism şi cea de „om nou” rezultat din „experienţe adânci, reale”. În general, el consideră că „oricărei epoci noi din istorie îi corespunde un *om nou*, adică o nouă valoare dată vieţii, libertăţii şi creaţiei umane”. Mircea Eliade aminteşte că „omul nou” creat de Alexandru şi de intervenţia lui în istorie era justificat de o nouă concepţie de viaţă, de o etică revoluţionară. Conform unei afirmaţii citate de Eliade, „el a îndemnat pe toţi să privească lumea drept patrie, să socotească pe cei buni ca fraţi ai lor, iar pe cei răi – ca străini” (*Soarta lui Alexandru*, I, 6 de Pseudo-Plutarh). Deci, concluzionează Eliade, „până la Alexandru lumea era împărţită în «heleni» şi «barbari». Alexandru a introdus o clasificare mai universalistă: «buni» şi «răi». A fost nevoie de această revoluţie a valorilor spirituale pentru ca Europa să poată realiza politiceşte victoria lui Alexandru. Limba universală (Koine), legile universale, costumul universal – nu au fost cu putinţă înainte de revoluţia aceasta spirituală: suprimarea binomului barbar – grec”. Şi este important să subliniem că cei care au înţeles şi au exprimat această revoluţie au fost „numai oamenii spiritului, numai «filozofii», numai «oamenii umerilor goi»” [127, p. 142]. Conceput în spiritul încrederii în primatul spiritului, „omul nou” înseamnă, de fapt, adâncirea valorii omului: „S-a dat un sens mai eficace demnităţii şi libertăţii umane”. Ulterior şi Renaşterea a creat un „om nou”, sporind valoarea umană prin certitudinea că omul se poate cunoaşte şi se poate înălţa prin propriile sale mijloace [127, p. 142]. Odiseea parcursă de „omul nou”, din perspectiva creştinismului, este analizată de eseist în cunoştinţă de cauză pentru a evidenţia importanţa timpurilor în care îşi exprimă opiniile, scopul său fiind revigorarea elanurilor spirituale.

„Cei care nu au destulă vitalitate şi (au) o foarte aproximativă forţă de creaţie – sucombă «influenţelor» lecturilor, culturilor străine în general. Ceilalţi, şi mă gândesc la un Cantemir, la un Hasdeu, la un Eminescu – ies din această probă de foc întăriţi, şi personalitatea lor se rotunjeşte mai biruitoare... De altfel, cum am mai spus-o de nenumărate ori, sunt convins că enciclopedismul şi universalismul sunt notele dominante ale structurii culturii româneşti, afirma Mircea Eliade, în 1937, într-o conversaţie cu Lucian Blaga. Şi, susţine el în continuare, sunt bucuros că verific încă o dată această observaţie a mea chiar în cazul dumitale: poet, dramaturg, filozof. Dar în filozofie, câte probleme ai atacat: logica, teoria cunoaşterii, teologia, morfologia culturii, metafizica...”. În contextul aceleiaşi discuţii Eliade pune accentul pe *curajul creaţiei,* universalismul culturii aflându-se, într-un anumit sens, în corelaţie cu acesta, argumentul său reieşind din următorul comentariu succint la opera filozofului Blaga: „Astăzi, când filozofii de-abia îndrăznesc să atace două-trei probleme, dumneata ai curajul de a gândi asupra tuturor problemelor de filozofie, după ce, în prealabil, te-ai silit să înmulţeşti chiar

numărul acestor probleme, descoperind, bunăoară, garnitura categoriilor subconştientului”. Mircea Eliade apreciază acest curaj pe care, consideră el, nu l-a mai avut nimeni, în plan european, de la Hegel încoace, văzând în setea blagiană de creaţie „o trăsătură specifică culturii româneşti moderne”, începuturile acesteia plasându-le în perioada romantismului, căci „curajul creaţiei şi obsesia universalului alcătuiesc cea mai frumoasă tradiţie a romantismului românesc”. Frumoasa tradiţie a romantismului românesc este continuată, în perioada interbelică, prin tendinţa de integrare într-un circuit mai amplu, care stă sub semnul „valorificării integrale şi româneşti a existenţei”. Printre încercările în această direcţie Eliade menţionează „preocupările universale de rară vocaţie metafizică” ale lui Nae Ionescu [127, p. 201]: „Când se va scrie istoria problemelor filozofiei româneşti, se va vedea că vreme de 15 ani *noi am fost contemporani* Europei numai prin cursurile profesorului Nae Ionescu” [127, p. 186]. O axă a gândirii profesorului Nae Ionescu („Profesorul”, aşa îl numea din respect Eliade) era necesitatea întâlnirii cu realul. Opţiunea sa pentru autenticitatea „fără de care nimic nu e valabil”, care îţi cere să fii tu însuţi” [127, p. 189] şi despre care se discuta atât de mult în perioada interbelică, este bazată pe problema *fiinţei*, mai întâi, şi abia după aceea pe problema fiinţei româneşti. De fapt, Mircea Eliade preia şi continuă ideea profesorului său Nae Ionescu, exprimată în 1928 astfel: „Noi, generaţia lui 1906, am înţeles că naţiunea nu este un instrument politic, ci unul cultural”. Este importantă precizarea pe care o face Eliade în legătură cu anul 1906. În primul rând, deoarece generaţia lui 1906 „este generaţia crescută prin fermentarea ideilor, dar mai ales prin temperatura dlui Iorga” şi, în al doilea, dar nu în ultimul rând, deoarece anume acesta e anul „când elementele vii conştiente şi creatoare au dinamizat o ţară întreagă – nu în jurul unui crez politic, ci pentru o luptă spirituală”, astfel încât, privit de departe, anul 1906 îi apare lui Mircea Eliade drept un an cu „o mai mare valoare decât oricare altă răscruce sau victorie” realizată de generaţia predecesoare. Anume de acest an leagă eseistul Eliade „lupta în chiar lăuntrul culturii româneşti, între elementele sale creatoare şi cele sterpe. Şi de această luptă, precizează el, depindea însăşi *fiinţa* românească. Fiinţă care, dacă ar fi fost strivită sau mutilată, ne-ar fi întors din drum cu două generaţii, şi n-ar fi îngăduit nicio altă cucerire (de pildă 1907, 1916, 1920)” [127, p. 63]. Naţiunea, din perspectivă eliadescă, este „un instrument cultural”, faţă de care intelectualii au datoria de a-l apăra şi a-l creşte. Insistenţa sa în acest moment merită să fie pusă în evidenţă: „Să creştem, cum?” se întreabă el. Şi răspunde: „*Creând*. Să ne apărăm, cum? *Creând*”. În felul acesta Eliade urmează un traseu marcat de opera lui Eminescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, alături de care îl situează, de fiecare dată, când are prilejul să o facă, şi pe profesorul său Nae Ionescu. Pe seama elitelor el pune contemplaţia prin care acestea „cuprind lumea, o răstoarnă în sufletul lor, o îmbogăţesc prin creaţia lor (Căci orice creşte pe acest pământ, ca şi orice se creează, este

un adaos *concret* Lumii întregi)". Cei care nu pot crea opere, altfel spus, cultură, pot crea fapte: „toţi sunt datori însă să-şi creeze echilibrul lor interior prin *faptă* [127, p. 64]. Faptă proprie, „nu papagalicească". Segmentul care se implică în cea mai mare măsură în sfera creativităţii este constituit, bineînţeles, din intelectuali. Pe aceştia Eliade îi împarte în mai multe generaţii: prima generaţie corespunde cronologic paşoptismului, a doua – Unirii, Războiului Independenţei, a treia coincide cu sămănătorismul, cu generaţia frontului, cu generaţia „Gândirii" şi a patra este generaţia de după Primul Război Mondial din care face parte însuşi analistul situaţiei care îşi exprimă regretul în legătură cu risipa de energie.

Intelectualii departe de a fi „abstracţi" „experimentează viaţa direct". „Creator de fapte", intelectualul autentic „vede dincolo de cotidian, înţelege jocul de forţe subterane care pregătesc istoria de poimâine şi ştie să intervină în el. Fireşte, nu intervine cu ciomagul, nici printr-o adunare politică – deoarece istoria care se pregăteşte nu poate fi văzută, nu poate fi oprită în loc prin forţe materiale; ei nu i se pot opune decât tot prin forţe subterane, adică idei, tensiuni, stări sufleteşti" [127, p. 25].

2.2.3. **Spiritul critic, arta universală şi arta specific românească**

După cum se ştie, G. Ibrăileanu considera că spiritul critic este caracteristic exclusiv culturii savante, intelectualilor revenindu-le responsabilitatea pentru atitudinea critică. Tot ei sunt cei care, singurii, pot disocia şi filtra, ţinând cont de criteriul valoric, precum şi de gradul de adaptabilitate la particularităţile etnice a elementelor împrumutate de către un popor de la altul (vezi: G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*). În acest punct de vedere străbate atitudinea antibergsoniană raţionalistă a gânditorului ieşean. Ulterior discipolul său şi, într-o anumită perioadă, colaboratorul său, Petru Caraman, a amplificat sfera disocierilor, deplasând accentul către factorul pe care îl defineşte drept „spiritul critic primar", acesta din urmă deosebindu-se de primul prin faptul că este „mai vechi", aparţine stratului inconştient al psihicului şi este „un instinct... la care participă întregul popor" [49, p. 196]. În optica lui Petru Caraman există un element de coeziune între individ şi colectivitate (care, de altfel, la el sunt apropiate ca sens), de natură iraţională, pe care îl numeşte acel „ceva" ce ţine de tradiţie, deşi nu se identifică totalmente cu ea. Anume „acest substrat psihic primordial care stă la baza spiritului critic este instinctul de autoorientare" ce asigură echilibrul dintre individ şi colectivitate (care se identifică, în viziunea lui Petru Caraman, cu naţiunea) şi mediul social şi cel natural înconjurător. Spiritul critic apare odată cu trecerea instinctului de autoorientare din sfera inconştientului în cea a conştientului. Însă prima treaptă a acestui proces de trecere coincide cu spiritul critic primar.

Aceste două faze ale mentalităţii unui popor, spiritul critic primar şi spiritul critic conştient, se „developează" în situaţiile de criză cu care se confruntă un popor, atunci când la orizont se profilează noul. În acest caz spiritul critic purcede la un proces de selecţie a valorilor, utilizând mecanisme raţionale dependente de contextul social-istoric, „de exponenţii culturali şi în special artistici" ai poporului, spiritul critic primar fiind implicat după criteriul comparării noului, a elementelor străine cu fondul tradiţional [49, p. 32].

Relaţia tradiţie – inovaţie, consideră Petru Caraman, trebuie să se bazeze pe un echilibru aproape constant, în caz contrar riscul degradării termenilor acestei relaţii şi implicit deznaţionalizarea nu pot fi evitate. Caracteristic deopotrivă păturilor culte ale populaţiei şi anumitor reprezentanţi ai comunităţilor rurale, spiritul critic este condiţionat de capacitatea de autocunoaştere atât în sens individual, cât şi în sens colectiv, consideră etnologul, precizând că „elementele capabile să ducă la cunoaşterea de sine pe plan etnic sunt mai pure şi mai viguroase în folclor şi în etnografie". De altfel, se constată tot mai frecvent fascinaţia mitului asupra lumii contemporane, faptul acesta demonstrând nevoia periodică a umanităţii de a-şi regăsi izvoarele, rădăcinile. De acest „demers originar al spiritului", de „punerea în scenă a întregului conştiinţei", după opinia lui Ernst Cassirer, depinde formarea „conceptului simbolicei artificiale a semnelor «arbitrare» pe care conştiinţa le-a creat pentru sine însăşi în limbaj, în artă şi în mit" [50, p. 13].

Revenind la Mircea Eliade, amintim că una dintre ideile importante asupra cărora insistă este cea referitoare la continuitatea spiritului românesc: „De la folclor la Eminescu şi Lucian Blaga; de la arta populară (cu rădăcinile în preistorie) la Brâncuşi şi George Enescu; de la apocrifele şi legendele poporane la Creangă şi Liviu Rebreanu – succesiunea «românească» este neîntreruptă. Vor fi existând, fireşte, epoci de obscurizare a acestei continuităţi, momente neistorice, de «ieşire din fire» (multe din ele necesare pentru vremea lor, primejdioase numai când s-au permanentizat). Dar o sincopă definitivă n-a existat niciodată. Literatura şi plastica noastră «cultă» au căutat mereu *prezenţa* artei populare, rădăcinile sale spirituale. Şi a izbutit să fie şi *artă universală, şi artă specific românească*" (s.n. – *A.B*.). Prin urmare, relaţia echilibrată tradiţie – inovaţie caracterizează arta atât din perspectiva specificului local, cât şi din perspectiva universalului [127, p. 98], cu o singură condiţie: *prezenţa* folclorică nu înseamnă imitarea temelor sau a lexicului folcloric, căci, aminteşte Mircea Eliade, anume imitarea a condus literatura spre sămănătorismul ale cărui aspecte inerte el le respinge. Şi tot din fobia faţă de imitaţie el considera paşoptismul drept „maimuţăreală europeană" („Paşoptismul înseamnă, înainte de toate, maimuţăreală europeană"). Însă explicaţia acestei atitudini se conţine în fraza imediat următoare: „Şi astăzi, din motive care o privesc, Europa este *antispirituală*" [127, p. 152]. Spiritul cu cele două tendinţe ale sale conturate de-a lungul istoriei: soteria şi sympathia, „adică încercarea de salvare

e mântuire de ieşire din lume – şi încercarea de a găsi suport la lume, de a iubi lumea, de a căuta armonia cu toată existenţa şi, mai ales, de a iubi această armonie, de a o socoti însăşi temelia vieţii” [127, p. 152], era „unitatea de măsură” a Europei la începutul secolului trecut.

Solidarizarea eforturilor de cunoaştere din perspectiva istorică, pe care Eliade i-o atribuie sec. al XX-lea (şi nu sec. al XIX-lea) înseamnă, mai întâi de toate, înţelegerea progresului. Depăşirea contingentului şi accederea la orbita universalului sunt mereu prezente în preocupările sale eseistice. Definind noţiunea de scriitor drept persoană pentru care „lumea interioară” există („Sunt scriitor – adică un om pentru care «lumea interioară» există”, afirmă într-o scrisoare deschisă) [127, p. 159], Mircea Eliade este preocupat de izolarea scriitorilor români faţă de publicul european. Punerea în circuitul universal a unor scriitori precum Camil Petrescu, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu este marea problemă a cărei soluţionare o caută cu înfrigurare: „Nouă ni se cer enorme eforturi mentale ca să convingem pe un străin că suntem inteligenţi şi că am citit pe Proust – când ar fi atât de simplu să-i oferim o carte a noastră, şi apoi să începem discuţia de la ea...”, scrie Eliade regretând absenţa, în acea perioadă, a traducerilor în limbile de circulaţie internaţională [127, p. 160]. Cu atât mai mult, cu cât înţelege saltul ce s-a produs în cultura românească într-un timp relativ scurt şi prin mijloace şi metode pe care analizându-le, îi reproşează lui Titu Maiorescu că nu a înţeles un lucru: „Din punctul de vedere al criticii literare, Titu Maiorescu a avut fără îndoială dreptate: «beţie de cuvinte», «formă fără fond», toate formulele acestea ironice sau didactice erau juste. Dar ce n-a putut înţelege Titu Maiorescu, şi ceea ce preţuia infinit mai mult decât o Ştefaniadă prea retorică sau o Filozofie improvizată, este voinţa de creaţie a primelor generaţii din sec. XIX” [127, p. 167]. Vrând să facă „în douăzeci de ani ceea ce alte state norocoase şi bogate făcuseră în trei sute de ani”, românii îşi creează o imagine *sui-generis* pe care Eliade o vede astfel: „Ceea ce caracterizează întreagă această epocă este setea de monumental, de grandios; orientarea artiştilor şi a scriitorilor către cei mai mari maeştri (de-a dreptul la Biblie, la Homer, la Cervantes şi la Raphael). Apoi un sincer sentiment de colaborare, de solidarizare în creaţie” [127, p. 167]. Deschiderea spre universalitate a literaturii române, aşa cum se desprinde din eseistica lui Mircea Eliade, se conjugă, în sec. al XIX-lea, cu voinţa de creaţie a românului, ce se manifesta din perspectiva unui optimism civic fără echivalent în istorie: „Fiecare român avea o datorie: să facă marele bine pe care participarea sa la un popor ales îi îngăduia să-l facă” [127, p. 168]. Gestul dominant al sec. al XIX-lea este considerat un gest al Renaşterii: „creaţii pe mari modele, conştiinţa demnităţii umane, mesianismul românesc” (*idem*). Viziunea sa etnocentrică are ca puncte de reper memoria pe care se construieşte cultura unui popor, cultura fiind considerată drept o şansă unică de supravieţuire.

2.2.4. **Lumea drept patrie proprie. *Sufletul* originar şi feţele diferite ale lumii**

O curioasă interpretare a corelaţiei eliadeşti etnocentrism – universalism o întâlnim la francezul Claude-Henri Rocquet, care, în urma mai multor întrevederi cu istoricul român, a realizat o serie de conversaţii, înregistrate şi publicate ulterior în volumul *Încercarea labirintului*. El scrie în prefaţa acestui volum că adâncile rădăcini româneşti sunt „de recunoscut până şi în felul de a considera lumea drept patrie proprie" [124, p. 7]. (Să ne amintim că Eliade pune la baza ideii de universalism ideea de bine, aşa cum aceasta era profilată de către Alexandru. În acest moment cunoscutul dicton *Ubi bene, ibi patria* se cere a fi înţeles în sensul că, descoperind binele, descoperim Patria, sau patria o aflăm în măsura în care ştim să descoperim sau să facem binele.)

Universalismul său se bazează pe căutarea sufletului originar. Acelaşi autor francez reflectând asupra temei cu privire la coincidenţa contrariilor, care e frecvent întâlnită la Eliade, se întreabă dacă la el totul converge. Şi răspunde astfel: „Mai degrabă aceasta: totul a izvorât din *sufletul* originar şi acest suflet, precum sămânţa sau copacul, a atras spre sine feţele diferite ale lumii ca să-i răspundă întrebând-o, ca s-o îmbogăţească cu propria sa prezenţă. Până la urmă, începutul se manifestă în tot ce a devenit, în tot ce s-a alcătuit" [124, p. 8]. Originarul, arhaicul este căutat de către Eliade şi pentru că autorul este convins de necesitatea revigorării sufletului uman, care în Occident, conform observaţiilor sale fixate în eseistica sa, încă în perioada interbelică, traversează o criză. Prin urmare, etnocentrismul asociat cu izvoarele spiritualităţii, cu originarul, are menirea de a asigura un echilibru al fiinţei umane concepute din perspectiva deschiderii spirituale mereu creativă, deschidere care nu poate fi concepută altfel decât ca un dialog neîntrerupt dintre culturi. Este şi felul în care Mircea Eliade s-a „construit" pe sine ca fiinţă spirituală: istoria religiilor se profilează ca istorie a cunoaşterii mentalităţilor prin intermediul miturilor şi a simbolurilor care, după cum susţine Mircea Eliade, „ne ajută să descoperim prezenţa transcendentului şi a supraistoricului în viaţa de toate zilele" (*Jurnalul*...).

Axate pe problema sacrului conceput ca semn al hierofaniilor divine, investigaţiile lui Mircea Eliade depăşesc limitele unei singure discipline. Claude-Henri Rocquet consideră că a vorbi despre Eliade doar ca despre istoricul religiilor ar însemna a-i nesocoti valoarea. „Cel puţin, scrie el, prin istorie ar trebui să înţelegem memorie şi să nu uităm că orice memorie este un prezent". Piatra de încercare a stării religioase, pentru Eliade, este sacrul, adică „întâlnirea cu realul sau cu presentimentul lui", arta şi religia fiind pătrunse de acest real. Pornind de la acest postulat, autorul francez face o comparaţie între Mircea Eliade şi André Malraux. „Dacă pentru Malraux arta este moneda absolutului, Eliade consideră riturile, mi-

turile omului arhaic – religia sa – ca fiind tot atâtea opere de artă şi capodopere” [124, p. 8]. Numitorul comun stabilit de către C.-H. Rocquet între gândirea celor doi mari autori constă în recunoaşterea de către ambii a „valorii de nezdruncinat a imaginarului şi că nu există alt mijloc de a cunoaşte unele forme ale imaginarului, părăsite sau ciudate, decât recreându-le şi propunându-le oamenilor imprevizibili” [124, p. 8-9]. Vom constata că în acest moment cota universalităţii atinsă de către Eliade constă în transfigurarea vieţii cu ajutorul miturilor şi simbolurilor. Pornind de aici, înţelegem dorinţa lui Eliade de a stabili corelaţia dintre istoria religiilor şi arta modernă. Impactul artei primitive asupra primei generaţii de suprarealişti, necesitatea filozofiei occidentale de a nu se cantona, provincializându-se, în propria tradiţie, ci de a se racorda la situaţiile semnificative, la diversitatea modurilor omului de a fi în lume, diversitate investigată de către istoricul religiilor, libertatea pe care o implică demersul hermeneutic, – toate acestea sunt vizate de către Eliade în lucrarea sa *Nostalgia originilor*, autorul contând pe stimularea reciprocă dintre experienţele artistice contemporane şi exegeza istorico-religioasă veritabilă.

Prin interesul constant manifestat faţă de universalitatea culturii, prin deschiderea sa către valorile universale, Mircea Eliade a contribuit la menţinerea a ceea ce Gabriel Liiceanu, în cartea sa *Uşa interzisă* [191], defineşte, în sens pozitiv, drept „superstiţia culturii”. Absenţa acesteia în contextul actual este deplânsă de către discipolul lui Constantin Noica, pe seama acestui fenomen, precum şi pe seama absenţei cultului Ideii, fiind pusă frustrarea unui segment important de umanitate. În perioada postbelică, decenii de-a rândul, generaţiile de scriitori şi intelectuali, după mărturisirea lui Dan C. Mihăilescu, au trăit în cultul Ideii, „exaltând evadarea pe verticală în numele acelui legat eliadesc al primatului spiritului în faţa istoriei”, care le-a ajutat să treacă prin subteranele comunismului [205, p. 443].

3. **DEFINIREA DE SINE SUB SEMNUL SACRULUI**

3.1. **REPERE TEORETICE**

Perspectivele din care este analizat raportul dintre Eu şi Celălalt fiind diverse, e necesar să atragem atenţia asupra următorului moment pus în evidenţă, în 1996, şi de către Ştefan Augustin Doinaş. „Sunt ispitit, scria el, să susţin că unele elemente ale crizei spirituale prin care trecem în acest sfârşit de secol şi mileniu apar cu mai multă pregnanţă pe fondul unei problematici generale a raportului Eu şi Celălalt, şi că aceste elemente converg spre concluzia unei greşite percepţii a alterităţii (ca raport interindividual sau ca relaţie între individ şi societate), în special a lui *das ganz Andere* (ca raport între om şi Dumnezeu)" [106, p. 1].

Încurajat de cunoscuta expresie a lui André Malraux, conform căreia „secolul al XXI-lea va fi religios sau nu va mai fi deloc", Ştefan Augustin Doinaş este tentat să despice firul în patru, analizând sâmburele nociv al crizei noastre spirituale, ce se ascunde în raportul Eu – Alteritate, înţeles ca raport interindividual sau ca relaţie între individ şi societate. El porneşte de la faptul că noţiunea de „sacru", aşa cum a fost interpretată de către Rudolf Otto (1869-1937) la începutul sec. al XX-lea în lucrarea sa *Sacrul (das Heilige)*, este dependentă de sentimentul de spaimă şi de acel *misterium tremendum*, manifestându-se sub forma „terorii sacre". Menţionând că filozoful german a definit Transcendentul ca Altul prin excelenţă (*das ganz Andere*) şi l-a identificat în Sacru, poetul şi eseistul român stăruie pe rând asupra celor trei aspecte ale Sacrului: *mirum, tremendum şi fascinans*, încercând să identifice devierile de percepţie a alterităţii divine în funcţie de fiecare din ele: „mirarea, uluirea, *mirum* exprimă o negativitate parţială a divinului: Celălalt, egal cu Fiinţa supremă, este receptat ca un Dumnezeu care n-are asemănare cu nimic ce există în lume («chipul şi asemănarea» noastră cu Tatăl ceresc nu ţine de ordinea înfăţişării fizice, ci de identificarea în virtute cu El). Alteritatea care se declară în *mirum* aparţine Fiinţei ca atare, nu lucrurilor «minunate», «uimitoare» pe care le întâlnim la tot pasul: sfera lui e acoperită de expresia: «Totul e fără seamăn»" [106, p. 1]. *Tremendum* semnifică negativitatea: „Dumnezeu este resimţit ca ceva ameninţător, ca ceva ce zguduie din temelii fiinţa noastră, obligându-ne la umilinţă, teamă şi cădere în genunchi pentru a implora îndurare. Nicăieri altundeva, mai pregnant decât în *tremendum,* nu poate fi trăită alteritatea Luminosului" [106, p. 1]. Imaginea aceasta a lui Dumnezeu ne este transmisă mai cu seamă din Vechiul Testament. Şi, în sfârşit, Sacrul devine pozitiv odată cu *fascinans.* Ştefan Augustin Doinaş precizează că „e vorba de o irezistibilă atracţie – tipul superior

fiind cea amoroasă – spre o contopire, spre o adeziune la unitate, pe de-asupra a tot ce poate fi diferenţă între noi şi Dumnezeu: alteritatea e, aici, simplă distanţă existenţială care se cere a fi umplută, anihilată, prin iubire". Autorul subliniază că separarea sau deosebirea dintre om şi Dumnezeu, care, „cu totul altceva decât cel dintâi", este trăită până la uitare de sine: „E vorba, de altfel, conchide autorul român urmând firul demonstraţiei filozofului german, de o alteritate contagioasă: ea se transmite locurilor şi obiectelor încărcate de sacru, tabuizându-le, făcându-le intangibile, – lucruri de care omul se apropie înfiorat". Însă, pe de altă parte, sacrul domină prin aspectul lui atrăgător. Complexitatea sacrului se desfăşoară, prin urmare, în aria marcată de cele trei aspecte.

„Incapacitatea de a-l concepe şi trăi pe Dumnezeu ca paradox" îl striveşte complet pe om, îi răpeşte credinciosului orice iniţiativă creatoare de valori: îl împinge fie la disperare, fie la revoltă şi „există pericolul invers, acela al perceperii pozitivităţii divine fără corelatul ei obligatoriu – negativitatea". Mergând pe această cale a demonstraţiei, Doinaş explică pas cu pas că „atât *tremendum* fără *fascinans* şi *mirum,* cât şi *fascinans* fără *mirum* şi *tremendum* duc la degradarea transcendentului, la rolul de simplu instrument, manipulabil: într-o atare viziune Sacrul devine Magie". Cât priveşte trăirea unei adecvate intimităţi cu Domnul, aceasta „se realizează cel mai bine într-o atmosferă liturgică, în umilitatea rugăciunii, care, toate la un loc, dau măsura deplină a misterului divin" [106, p. 4]. Aşteptarea mirată a miracolului ia forme dintre cele mai diverse şi uneori ciudate şi asupra acestui fapt ne atrage atenţia şi distinsul poet. Ceea ce ne interesează însă în cele ce urmează este efortul poeţilor basarabeni de a afla măsura miraculosului ca semn al divinului, aceasta fiind, de fapt, calea redobândirii credinţei, care, în condiţiile pierderii Sinelui, a identităţii, este calea de salvgardare. Aspectele sinuoase ale complexului divin implică şi următorul moment remarcat de către Ştefan Augustin Doinaş: „în măsura în care i se acordă însuşiri ce depind numai de voinţa omului, dirijată raţional, caracterul transcendent ca atare se subţiază, se reduce la simplul plan etic", considerat drept „prag de la care auzim respiraţia lui Dumnezeu" [106, p. 4].

Un alt fenomen caracteristic timpurilor noastre, de-sacralizarea, semnifică „o realitate îndepărtată, anonimă, ineficientă şi nesemnificativă, care nu mai transmite niciun fior existenţial".

Toate acestea denotă complexitatea profundă care există între Eu şi Celălalt, cu alte cuvinte – între Eu şi alteritatea supremă care este Dumnezeu.

Literatura postbelică din spaţiul pruto-nistrean s-a conturat în funcţie de atitudinea, negativă sau pozitivă, adoptată faţă de Dumnezeu. Ea s-a manifestat între tendinţa de a redescoperi virtuţile credinţei şi cea de a descoperi orizonturile mai noi ale culturii occidentale. Contextul acesteia din urmă este caracterizat de către acelaşi Ştefan Augustin Doinaş în felul următor:

„Uitarea lui Dumnezeu acoperă, în Occident, conceptul nietzscheian de «moarte a lui Dumnezeu». Această afirmaţie blasfematorie porneşte din conştiinţa exacerbată a valorii personale a omului şi a valorii lumii: se susţine că nevoia spirituală care l-a făcut pe om să postuleze acel *das ganz Andere* a fost azi «satisfăcută» graţie progreselor ştiinţei, că omul contemporan – conştient că e incapabil să răspundă la întrebarea asupra misterului divin – s-a resemnat, cuminte să-şi cultive grădina propriilor sale izbânzi terestre, fără a mai năzui spre vreun paradisiac *dincolo.* Omul de azi nu mai crede în Dumnezeu, pentru că, în locul neliniştii pe fondul căreia s-a manifestat adevărata credinţă, Occidentul modern a ajuns la conştiinţa sporită a valorii umane” [106, p. 5]. Cum se prezintă conştiinţa sporită a valorii umane în poezia modernă şi cum se raportează literatura de la noi la această conştiinţă – sunt alte chestiuni care se află în obiectivul prezentei lucrări.

Modificările survenite în percepţia alterităţii constituie criza spiritualităţii moderne. La noi originea acesteia a fost determinată de regimul care a dominat aici. Fragmentarea eului, a eului colectiv, în pofida viziunii colectiviste promovate, dereglarea corelaţiei interumane aveau drept scop implementarea forţată a elementului ideologic, sau „rinocerizarea”, despre care scrie Eugen Ionescu.

Mircea Eliade priveşte fenomenul sacrului mai amplu, adăugând la descrierile lui Rudolf Otto o serie de categorii bazate pe conceptul de „hierofanie”, prin care înţelege „arătarea”, „dezvăluirea” sacrului. Edgar Papu apreciază complexitatea sacrului la Eliade sub mai multe aspecte: „Mai întâi hierofania nu apare ca un fenomen de factură exclusiv individuală, adică a *omului singur*, care se vede dintr-o dată în faţa unei ameninţări ciudate, din altă lume. *Sacrul* la Mircea Eliade închipuie un fenomen înlăuntrul căruia se asociază indisolubil trăirea individuală cu cea colectivă, ecumenică” [227, p. 37].

„Conştiinţa unei lumi reale şi semnificative este strâns legată de descoperirea sacrului. Prin experienţa sacrului, spiritul uman a sesizat diferenţa între ceea ce este lipsit de aceste calităţi, adică curgerea haotică şi periculoasă a lucrurilor, apariţiile şi dispariţiile lor fortuite şi vide de sens... Pe scurt, sacrul este un element în structura conştiinţei şi nu un stadiu în istoria acestei conştiinţe. La nivelurile cele mai arhaice ale culturii, a trăi ca fiinţă umană este în sine un act religios, căci alimentaţia, viaţa sexuală şi munca au o valoare sacramentală. Altfel spus, a fi sau mai degrabă a deveni om înseamnă a fi religios” [123, p. VIII].

Morfologia religiilor este fundamentată de către autorul *Istoriei credinţelor şi ideilor religioase* pe descrierea fenomenologică a hierofaniilor. Eliade constată că sacrul a cunoscut o contaminare cu profanul, ajungând să fie depistat chiar din profan: „Prin dialectica hierofaniei profanul se poate transmuta în sacru. Pe de altă parte, numeroase procese ale desacralizării retransformă sacrul în profan” [126, p. 208].

Problema sacrului rămâne, aşadar, în continuare deschisă. O dovadă este şi complexitatea ariei din care diverşi autori au desprins definiţia noţiunii în cauză. După cum afirmă Mircea Eliade, experienţa sacrului poate fi numită mai exact cu ajutorul religiei. Să ţinem cont şi de faptul că în *Vechiul Testament* noţiunile de *sfânt* şi *sfinţenie* se aplică în primul rând lui Dumnezeu.

O definiţie a sacrului şi a profanului o aflăm la Meister Eckhart, cel mai mare mistic german din sec. XIII-XIV: „În adevărul natural numai Domnul este unic izvor şi vână a bunătăţii întregi, al adevărului cu fiinţă şi al mângâierii. Iar tot ce nu este El are de la natură asprime, potrivnicie şi suferinţă şi nimic nu se alipeşte bunătăţii care este de la Domnul şi este Domnul, ci împuţinează şi acoperă şi ascunde dulceaţa, extazul şi mângâierea date de Domnul” [120, p. 11].

Desprindem de aici o corelare a sacrului cu adevărul şi binele.

Omul a ajuns la Dumnezeu prin divin, mai curând decât ar fi dedus divinul din Dumnezeu, scrie Miguel de Unamuno [277, p. 147], subliniind natura umană a sacrului. Rudolf Otto explica geneza sacrului pornind de la „înclinaţia” care, sub acţiunea factorilor interni şi a celor externi, poate deveni dorinţă arzătoare şi un „instinct religios”, din care purced stările de har premergător” [219, p. 144].

La Miguel de Unamuno întâlnim părerea că „divinul nu a fost (...) ceva obiectiv, ci subiectivitatea conştiinţei proiectată în afară, personalizarea lumii..., şi că din lipsă de distincţie între interior şi exterior” decurg şi sentimentul, şi conceptul de divinitate. Cu cât este mai clară conştiinţa distincţiei dintre obiectiv şi subiectiv, cu atât este mai obscur în noi sentimentul divinităţii [277, p. 118].

Emile Durkheim, la rândul său, atrage atenţia noastră asupra absenţei unui hotar bine conturat între sacru şi profan: „Les êtres sacres ne se distinguent pas des profanes seulement par les formes étranges ou déconcertantes qu’ils affectent ou par les pouvoirs plus étendus dont ils jouissent; mais entre les uns et les autres, il n’y a pas de commune mesure. Or, il n’y a rien dans la notion d’un double qui puisse rendre compte d’une hétérogenéité aussi radicale” [304, p. 87].

Ambiguitatea sacrului se explică, din punctul de vedere al autorului francez, prin absenţa unei soluţii de continuitate a două forme opuse: pur şi impur. Iar Arnold van Gennep consideră drept trăsătură caracteristică a reprezentării sacrului faptul că aceasta este alternantă. Sacrul, din punctul de vedere al autorului *Riturilor de trecere*, „nu constituie o valoare absolută, ci una care doar indică anumite stări”, aducând drept argument exemple precum cele care urmează: „La el acasă, în clanul său, omul trăieşte în profan; trăieşte în sacru, de îndată ce pleacă în călătorie şi se află, în calitate de străin, în vecinătatea taberei unor necunoscuţi. Orice femeie, fiind congenital impură, este sacră în raport cu toţi bărbaţii adulţi; dacă este gravidă, ea devine sacră în raport cu toate celelalte femei din clan, exceptând rudele sale apropiate; astfel încât, celelalte femei ajung să constituie faţă de ea o lume profană, incluzând, în acest moment, şi pe copiii şi bărbaţii adulţi” [143, p. 23].

Prin opoziţia dintre sacru şi profan Mircea Eliade subliniază „sărăcirea adusă de secularizarea unui comportament religios".

„Este adevărat, scrie autorul lucrării *Sacrul şi profanul*, că stările asumate de omul religios al societăţilor primitive şi al civilizaţiilor străvechi au fost demult depăşite de Istorie, ceea ce nu înseamnă că au şi dispărut fără să lase vreo urmă; datorită lor suntem ceea ce suntem, şi putem spune aşadar că ele fac parte din propria noastră istorie" [122, p. 8].

Pentru a înţelege „structura" sacrului e necesar să se ţină cont că în dialectica acestuia se conţine un paradox. Astfel, după cum arată Mircea Eliade în lucrarea sa *Imagini şi simboluri*, „un obiect oarecare devine paradoxal o hierofanie, un receptacul al sacrului, continuând totuşi să participe la mediul lui cosmic înconjurător (o piatră sacră rămâne mai departe o piatră oarecare etc.)" [128, p. 105].

Lucian Blaga, luând în obiectiv acest „dat structural", l-a exprimat explicit cu ajutorul noţiunii ample de „sentiment al sacrului": „Un obiect oarecare poate fi „sacru" pentru sufletul omenesc, de exemplu, un copac, un izvor, un loc, o piatră, pentru ca apoi, din neştiute pricini, obiectul în chestiune să sufere o desacralizare; cu aceasta sentimentul sacrului nu dispare totuşi din suflet, ci e supus unui transfer asupra altui obiect, care poate fi un demon, un zeu. Când şi acest obiect e desacralizat, sentimentul sacrului poate să îndure un nou transfer asupra altui obiect, de exemplu, asupra lui Dumnezeu sau asupra golului metafizic în budism. Dar şi asemenea obiecte pot fi desacralizate şi atunci sentimentul sacrului trece iarăşi asupra altor obiecte, care pot să fie conştiinţa morală, idealurile umanităţii şi altele" [33, p. 470].

De aici reiese clar extinderea sacrului – în accepţie blagiană – dincolo de domeniul religiei.

Un alt moment important ce se conturează şi de care vom ţine cont este următorul: Lucian Blaga e preocupat de fenomenul în desfăşurare, astfel încât sacrului şi profanului îi corespund sacralizarea şi, respectiv, desacralizarea. Dificultatea disocierii sacrului şi profanului în lirica blagiană este determinată, prin urmare, de faptul că acestea două sunt concepute ca organisme vii, în dinamică, cu alte cuvinte – în corelaţie strânsă cu ritmurile unei vieţi pline de nelinişti.

De la bun început se impune şi o precizare legată de definirea identităţii în creaţia blagiană. Amintim că din perspectiva lui Georges Gusdorf, „sensul sacrului desemnează un regim global al cunoaşterii, o dispunere originară a fiinţării în lume. Fiecare atitudine, fiecare comportament îl vizează, fără însă a-l desemna. *Sacrul* nu ar fi deci niciun conţinut pur, nicio formă pură, ci mai curând o rezervă de semnificaţie. Această anticipare vizează o plenitudine care se sustrage ordinii pur teoretice" [150, p. 42]. Expresia bipolară, subliniată de către Rudolf Otto, în viziunea lui Georges Gusdorf, ca şi în lumina tradiţiei milenare a teologiei apofatice, implică propria-i negare. Aici nu trebuie să neglijăm influenţa lui Goethe

asupra autorului *Poemelor luminii*. Este vorba despre reintegrarea goetheană a demonicului în divinitate. Fenomenul este descris de însuşi Lucian Blaga astfel: „Demonicul este ieşirea din sine a divinităţii, o evadare a acesteia din ordinea logică ce şi-a impus-o: de aici puterea irezistibilă ce-l caracterizează, de aici latura pozitivă a manifestărilor sale, care diferă aşa de binefăcător de cele negative ale drăcescului Mefistofel; de aici şi întâmplătorul, capriciosul şi providenţialul în toate izbucnirile demonicului. Dumnezeu e organic, câteodată paradoxal manifestat în contradicţii. Când e paradoxal, Goethe preferă să-l numească „demon". Dumnezeu, întrucât are posibilitatea să iasă din sine, să lupte cu sine, să se joace cu sine, încercând imposibilul, devine Daimonion" [32, p. 150].

O similară înţelegere a zeităţii desprindem şi din creaţia lui Lucian Blaga.

Sacrul „care transcende această lume, unde totul se manifestă, sanctificând-o şi făcând-o reală" [128 p. 176] exprimă aceeaşi realitate absolută în care crede *homo religiosus*, indiferent de contextul istoric în care se află. Omul modern areligios, asumându-şi o nouă stare existenţială, se recunoaşte pe sine doar ca „subiect şi agent al Istoriei" şi refuză transcendenţa. El „nu acceptă niciun model de umanitate în afară de condiţia umană, aşa cum poate fi ea descifrată în diversele situaţii istorice" [32, p. 177]. Situarea omului în „imediat", pe de o parte, şi într-un spaţiu „de dincolo", pe de altă parte, l-a preocupat pe Lucian Blaga, autorul *Genezei metaforei şi sensului culturii*. El se va plasa pe o linie mediană, fără a fi adeptul „imediatomaniei" sau al „transcendomaniei". „A aduce însă, susţine filozoful poet, imediatul în relaţie simptomatică cu un „dincolo" înseamnă a te situa într-un „mister" ca atare. Nu am atins oare aici pulsul omenescului la încheietura sa cea mai caracteristică?", se întreba poetul-filozof, mare cunoscător al culturii populare, care este existenţa unei „matrice stilistice româneşti" [30, p. 89].

În pofida impedimentelor ce au făcut dificilă şi defectuoasă comunicarea între scriitorii de o parte şi de alta a Prutului, peisajul literar din spaţiul pruto-nistrean, cu precădere în anii '60-'70, a fost influenţat de creaţia literară şi cea filozofică a lui Lucian Blaga.

Nevoia de interiorizare a trăirii lirice şi de reabilitare a confesiunii o resimt în mod evident poeţii din generaţia lui Grigore Vieru şi Liviu Damian, care se afirmă începând cu anii '60. Interiorizarea ducea, în lirică, la redescoperirea unor coordonate ale vieţii spirituale ce ţineau de universul de acasă, de sat, de patria mică, de plugar, de universul mitic iradiat de sacralitate. Trebuie spus că în perioada la care ne referim se discuta în contradictoriu pe tema apropierii literaturii de sursele ontologicului originar, ajungându-se şi la voite confuzii de noţiuni. Într-o comunicare despre poezia anilor 1965-1966 Emilian Bucov afirma în acest sens: „...ne îngrijorează mica lume a unora, retraşi în cochilia egocentrismului. Aceştia în locul vieţii mari preferă să scoată la iveală tradiţii ofilite, ca nişte frunze de toamnă târzie, care nu vor mai prinde nicicând culoarea clorofilei. Unora dintre literaţii noştri anume aceste tradiţii

paranaţionale, anume un pământ abstract, li se năzăreşte în ocheanul naţionalului, anume un plugar, tot atât de abstract, e socotit un fel de voievod al acestui pământ, un fel de pârcălab, la cetatea fictivă a căruia trebuie să vii cu plecăciune şi cu plocoane, şi numai de la el să înveţi toată înţelepciunea vieţii. A cărei vieţi? Nu se ştie" [41, p. 127]. Deci confesiunea autorilor era trecută în mod intenţionat în contul tradiţionalismului excesiv. Dar procesul de extindere considerabilă a sferelor trăirilor lirice nu putea fi pus la îndoială. Şi Ion Pop observa în *Poezia unei generaţii* (1973) că literatura română de la mijlocul deceniului al şaptelea se caracteriza anume prin abandonarea narativismului şi recurgerea la notaţia confesiunii. În literatura din Basarabia însă toate acestea au o conotaţie aparte, despre care prozatorul Vladimir Beşleagă, printre altele, vorbeşte într-un interviu, identificând nevoia de căutare în general cu „căutarea fratelui, căutarea neamului, căutarea rădăcinilor, căutarea istoriei uitate sau furate" [24, p. 110].

În perioada respectivă, pentru a stimula dezideologizarea discursului liric, critica literară lua în dezbatere noţiuni precum „contemporan" şi „etern-uman": „Contemporan în ceea ce priveşte sentimentele de acest fel (aspiraţia la fericire – *A.B*.) înseamnă acelaşi etern-uman, care însă corespunde şi momentului dat al istoriei, fără să excludă faptul că a putut sau va putea corespunde la fel de bine şi *altor timpuri*", notează Ion Ciocanu pe marginea unor volume apărute în colecţia, întrucâtva sintetizantă, de volume în versuri „Aurora". Deci extinderea sensului noţiunii de „contemporan" în vederea recuperării cât de cât a trecutului istoric şi cultural pentru a putea preveni în felul acesta mancurtizarea maselor constituia scopul nedeclarat al literaturii basarabene. Acum, obsesia trecutului constituie şi problema personajului principal din romanul lui Vladimir Beşleagă *Zbor frânt*. De menţionat că romanul apărut în anul 1966 reflectă interesul literaturii basarabene din timpul respectiv, pentru psihanaliză. Bun cunoscător al prozei din perioada interbelică (pentru teza de doctorat a făcut investigaţii în creaţia lui Liviu Rebreanu), scriitorul situează *memoria* în centrul romanului său, intitulat iniţial *Ţipătul lăstunului*. Protagonistul romanului, obsedat de amintirile unei copilării frustrate, retrăieşte zbuciumul oscilării – în condiţii de război – între cele două maluri ale Nistrului: pe malul stâng (chiar locul de baştină al autorului) se află casa părintească şi bunicul, iar pe malul drept – sora care trebuie salvată. Întâmplarea îl marchează profund pe protagonist, iar consecinţele ei se complică pe măsură ce, rememorând evenimentele, adaugă de fiecare dată noi detalii şi modificări, fapt pentru care cei din jur refuză să-l creadă. Până la urmă, personajul îşi află mântuirea şi sfârşitul în muţenia apelor nistrene, în mitica Lethe. Precum se ştie, trecutul pentru psihanaliza freudiană nu e altceva decât acel *acolo unde trăim*. Un punct de vedere mai nou este expus de către Leonard J. Lamm, în cartea *Ideea de trecut, Istorie, Ştiinţă şi practică în psihanaliza americană* [175], conform căruia trecutul se constituie dezvoltaţional (prin ortogeneză, epigeneză

şi repetiţie) şi nicidecum narativ. În romanul amintit este prezentă tocmai ideea de constituire dezvoltaţională a trecutului.

Trebuie spus că Vladimir Beşleagă în romanele sale surprindea dramatismul luptei pentru autoafirmare. În acelaşi scop, cei mai mulţi dintre poeţii basarabeni s-au orientat spre o ordine nouă a sacralităţii lumii. În calitate de repere au fost conturate, tot mai distinctiv, motive lirice precum: *graiul, mama, locul natal, izvorul, lacrima, piatra, teiul, Eminescu*. Toate acestea nu sunt decât repere pentru construirea interioară a imaginii Divinităţii. Critica literară a timpului nu trece sub tăcere faptul că „marea dramă a creatorului şi a omului în general e de a nu putea totdeauna (sic!) atinge *neatinsul*, de a nu putea întoarce pravilele firii" [35, 1973]. Anume drama aceasta a determinat orientarea trăirii dinspre căutarea în general spre forul interior şi spre eul uman, intim:

„Când vreau ceva şi nu mai pot,
Cobor din nou în mine
Şi caut peste tot, / prin zgură şi ruine
...Abia târziu – minune! – La talpe de ruine
Găsesc o scânteioară
Şi urc din nou în mine"

(Nicolae Esinencu, *Ascensiune*).

Importantă se dovedeşte schimbarea codurilor, nu a mijloacelor cu care se înfăptuia aceasta. Decalajul dintre mijloacele de exprimare şi lumea evenimenţială interioară a eului intim, ca să-i spunem aşa, i-a preocupat pe poeţii basarabeni de după '80, mai exact – după ce ecourile teatrului lui Eugen Ionescu au răzbătut aici, anihilând inerţia limbajului poetic înţepenit. Cu alte cuvinte, conflictul dintre lumea exterioară şi lumea interioară – din anii '70 – trece – în anii '80-'90 – pe alt plan creator, între adevărul intim şi rezistenţa cuvântului, însuşi discursul fiind transformat în *subiect* liric.

Nevoia de înălţare interioară şi de sacru din poezia anilor '60-'70 îi determină pe autorii basarabeni, care se manifestă în această perioadă, să conceapă poezia la modul liturgic. În acest context, simbolului şi metaforei, înţelese ca şi resorturi ale gândirii simbolice, le revine un rol preponderent. Pe scurt, simbolul, cu capacitatea sa de existenţă în sine şi de raportare la realitatea exterioară limbajului, este şi *o formă de comunicare încă religioasă* [319, p. 75] şi este conceput, de către Eugenio Trias, ca *revelaţie sensibilă şi manifestă a sacrului* [316, p. 114]. Întrerupem pentru un moment referinţele la simbol pentru a aminti că există mai multe distincţii indispensabile între religia cu sens de credinţă: *religia-pietate, religia-cult, religia teologie, religia ontologie, religia-sacru*. Precizăm că în lucrarea de faţă utilizăm, în special, ultimul sens al noţiunii de religie şi ţinem cont de semnificaţiile noţiunii de *sacru*, aşa cum le preciza şi Jacques Derrida: *sacru-ardoare-sfânt-imun-intact* [302, p. 49].

Să amintim acum că simbolul este definit de către Eugenio Trias drept *o unitate – (symbalique) care presupune o sciziune*, el înglobând forma simbolizantă sau un aspect manifest al simbolului cuprins în viziune, percepţie, audiţie şi ceea ce este simbolizat. Spre deosebire de Eugenio Trias care reliefează două *dramatis personae* sau două părţi constituente ale simbolului, Mircea Eliade pune simbolul în corelaţie cu noţiunea de totalitate. Se ştie că una din obsesiile sale a fost ideea de totalitate, sacrul şi *homo religiosus,* situat în centrul preocupărilor reputatului hermeneut al religiilor, exprimând ideea de om total. Funcţia simbolului, din perspectiva eliadescă, este, prin urmare, de a „releva o realitate totală, inaccesibilă altor mijloace de cunoaştere” [122, p. 233].

Anume nevoia de plenitudine a trăirii i-a determinat şi pe poeţii basarabeni să caute zone ale realului cu încărcătură simbolică. Ce l-a determinat însă pe Mircea Eliade să adopte o asemenea perspectivă? Înclinăm să credem că motivaţia psihologică ar consta în sentimentul fragmentării omului contemporan, sentiment care, în cazul renumitului cercetător, un român îndepărtat de propria sa ţară era mult mai acut. O mărturiseşte el însuşi în *Fragment d'un journal*: *Ici, en „occident” je ne suis qu'un fragment* [305, p. 199].

E de presupus că şi în cazul poeţilor basarabeni a „lucrat” un mecanism psihologic similar, ruptura de Ţară determinându-i să-şi mobilizeze resursele de gândire şi simţire întru căutarea totalităţii. La mijloc s-a aflat, fără îndoială, şi deziluzia produsă de teoria despre umanismul sovietic, abstractă în fond. Iată o expresie elocventă, aparţinându-i lui Liviu Damian:

„La malul mării vin ca să mă bat
cu acel care pământul mi-a furat
şi mi-a ucis bucata mea de cer
şi m-a-mbrăcat în larmă şi în fier...
La malul mării calculul mi-l fac
cu fulgere tăcerile desfac...”

Este evidentă aici neîmpăcarea cu trăirea fragmentară şi cu tăcerea. Simboluri precum *mama*, *graiul*, *Eminescu*, *Mioriţa* au menirea de a descătuşa sufletul în interiorul său adânc. De menţionat că Eminescu are forţa magică de a-i atrage pe toţi poeţii basarabeni, fără excepţie. Acest fenomen şi, pe de altă parte, fondul folcloric al culturii basarabene merită să fie analizate aparte; să subliniem aici doar faptul că atât creaţia lui Eminescu, cât şi folclorul au avut în Basarabia rolul de a stăvili, pe cât a fost posibil, mancurtizarea maselor. „La Eminescu... resursele limbajului individual în cadrul celui general, termeni ca izvorul, pădurea, luna, teiul, marea fac să acţioneze coarde speciale, punând în mişcare nu numai conştiinţa, ci şi mecanismele subconştientului” [71, p. 120]. Iată unde au văzut autorii basarabeni şansa de a nu se lăsa rupţi total de rădăcini, izvorul, pădurea, teiul, luna, marea ajungând să simbolizeze, la ei, apartenenţa spirituală la fondul gene-

tic românesc. În căutarea unei strategii a sensibilităţii poetice, poeţii basarabeni au vorbit despre importanţa lui Eminescu pentru spiritualitatea lor, invocându-l în numeroase poezii şi chiar cicluri de versuri. De remarcat fascinaţia pe care o produce arborele divinizat de către Eminescu, teiul, în spaţiul poetic dintre Prut şi Nistru. După Grigore Vieru, el revine frecvent şi la alţi autori. La Liviu Damian, de pildă, teiul e o emblemă a mâhnitei lui ţări:

„Te scuturi pe scuturi,
pe ape – lumine,
Floare ce fluturi
tăcută ca mine”

(*Floare de tei*).

Tristeţea nostalgică e aparentă, doar un borangic subţire care nu poate tăinui trăirea dramatică în adâncime din versurile-i patetice. Pentru că acolo, în adâncime, sunt situate izvoarele, în preajma cărora sensibilitatea autorului vibrează cu o putere deosebită:

„Şi dacă se pierde râul
Cu tot cu izvoare în luturi
Cine să poarte, teiule,
Floarea ce-o scuturi?”

(*Şi dacă pădurea*).

Fondul de referinţă (ce nu înşală nicicând) într-o problemă cum este cea a eternului uman este folclorul. Pornind de la el, sunt căutate forme de renovare a romanului, de exemplu. Anume aşa procedează Vasile Vasilache pentru care literatura sau romanul este o poveste deschisă, o poveste a poveştilor, o formă literară căreia e necesar să-i insufli viaţă, adică un conţinut profund umanizat. Aceasta contează în primul rând pentru autorul *Poveştii cu cocoşul roşu*. Argumentul pe care îl aduce scriitorul într-un interviu (acordat în 1973, dar publicat abia în 1987) este că „avem un epos şi ne rămâne pentru încă alte mii de ani un epos „care să ne stimuleze spiritul” şi să ne stâlpuiască sinele... Nu-i nevoie decât să ne păstrăm sinea moştenită” [284, p. 398].

Anume păstrarea identităţii spirituale îi preocupă pe majoritatea poeţilor basarabeni. Imaginea casei părinteşti (la Dumitru Matcovschi), Meşterul Manole (la Gheorghe Vodă), imaginea satului sunt evocate în scopul regăsirii spiritualităţii autohtone, venind de peste veacuri. Poezia lui Dumitru Matcovschi, Anatol Codru, Gheorghe Vodă pledează pentru păstrarea sufletului popular, ce include credinţa, omenia, cumpătarea, iubirea de părinţi şi de pământul natal, respectul pentru moştenirea străbunilor, un acut sentiment al naturii.

Influenţa folclorului asupra poeziei se resimte nu numai la nivelul expresiei, al formei versului sau al motivului liric. Ea se vădeşte mai cu seamă în caracterul şi în atmosfera acestei poezii pătrunse de un umanism profund. În Basarabia post-

belică realităţile au fost de aşa natură, încât folclorul era un factor indispensabil al literaturii culte, chiar şi atunci când exprima realităţi spirituale ultramoderne (ca în romanul lui Vasile Vasilache). Să nu trecem cu vederea că G. Ibrăileanu punea accentul pe fondul popular al scrierii literare: „Se poate spune că dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simţi mai puternic sufletul poporului şi se vor oglindi mai bogat şi mai bine realităţile naţionale" [162, p. 12].

Şi Lucian Blaga scria în *Spiritualitatea bipolară* despre corelarea rusticităţii cu creativitatea, satul, în concepţia poetului, rămânând permanent creator, chiar şi atunci când peste el s-au aşternut puternice influenţe străine. Dincolo de acestea, poetul de la Lancrăm făcea legătura directă între credinţă şi păstrarea valorii spirituale autohtone. Cultura populară, considera filozoful culturii, nu ar fi putut lua fiinţă şi nu s-ar fi putut păstra, dacă nu ar fi fost ocrotită de duhul ortodox care se înclină până la pământ în faţa oricărei valori organice.

În peisajul cultural basarabean Eminescu şi balada *Mioriţa* au semnificaţia unor simboluri ample, încăpătoare, la fel ca şi limba (sau „graiul") concepută la modul blagian – ca organism supraindividual – în care insul se integrează *cu firească evlavie*. *Spaţiul mioritic* (noţiune categoric interzisă în perioada sovietică) are semnificaţia orizontului lăuntric, despre care Lucian Blaga vorbea în toamna anului 1940 la lecţia de inaugurare a Cursului de filozofie a religiei în faţa studenţilor cu care se refugiase la Sibiu: „Până mai ieri am fost o ţară mare, din punct de vedere etnic şi geografic (...). Acest orizont, care de pe pământ s-a retras în inima noastră, îl purtăm cu noi, închis în noi, ca orizont viu şi neuitat, pe care nicio măsură omenească nu-l va putea revizui. Ţara din inima noastră, orizontul tocmai suficient pentru orice creaţie oricât de mare a spiritului, ţara de totdeauna rămâne neatinsă acolo, înlăuntrul nostru" [31].

Aflat în căutarea firească a identităţii interioare şi a ceea ce e mai mult sau mai puţin constant în suflet, personajul liric din poezia basarabeană se apropie, în anii '70, de acel *homo religiosus*, care se opune desacralizării din lumea modernă şi terorii istoriei, iar „golurile prevestitoare de neant sunt înfruntate creştineşte" [58, p. 7].

3.2. **ÎN CĂUTAREA ROSTULUI PIERDUT. ION DRUŢĂ**

3.2.1. **Problematica intelectului şi cea a sufletului**

Robert Musil, analizând într-un studiu comemorativ opera lui R. M. Rilke, între altele, face următoarea observaţie penetrantă cu privire la problematica intelectului şi a sufletului din perspectiva literaturii secolului al XX-lea: „Stilurile, modelele, sentimentele de epocă, epocile, moralele se succed sau există chiar concomitent cu divergenţe atât de mari între ele, încât nu ne putem împiedica să ne imaginăm omenirea ca o masă care poate lua orice formă după împrejurări. Fireşte, interesul nostru e să negăm această lipsă de consistenţă; activitatea veşnică a vieţii, a instinctului ei de conservare, e să construiască o realitate fermă şi univocă. Nu e de neglijat că greutăţile pe care le întâmpină sunt mai mari când efectul are şi el un cuvânt de spus. De aceea îl excludem de câte ori urmărim adevărul, ordinea, progresul. Alteori însă îl introducem iarăşi, cu prudenţă, de pildă în poezie, în dragoste. Acestea sunt, după cum se ştie, nişte procese cu totul nelogice, dar putem presupune că univocitatea cunoaşterii în general nu rezistă decât acolo unde afectul prezintă o mare stabilitate. Nu e locul să intru în dezvoltări, dar aţi observat desigur că relaţiile noastre cu afectul nu par niciodată sigure şi liniştitoare. Şi cum lucrul acesta nu-i poate scăpa inteligenţei ascuţite a vremii noastre, ne putem aştepta, luând în consideraţie multe semne prevestitoare, că ne vom îndrepta spre o problematică nu numai a intelectului, dar şi a sufletului" [209]. Anume asupra „suferinţei morale" ne atrăgea atenţia şi Ion Rotaru, având în obiectiv creaţia lui Druţă [252, p. 73]. Amintim că, aflată într-o situaţie aparte, literatura din Republica Moldova, cu începere din anii '50, va plasa în prim-plan realităţile sufleteşti. Un rol important în acest context i-a revenit prozatorului şi dramaturgului Ion Druţă, care, în cele mai multe din scrierile sale, ni se adresează din perspectiva unui timp stagnant, astfel că abordarea creaţiei sale implică şi capacitatea de a elucida un anumit context social-istoric, al totalitarismului. Dincolo de cercetarea arhetipală la care se pretează creaţia lui Druţă, studiul antropologic şi cel istorico-literar ar trebui să intre în rezonanţă. Ion Druţă pune problema prezentului din perspectiva trecutului şi iată ce afirmă Tzvetan Todorov într-un eseu despre gândirea umanistă în Franţa, intitulat *Grădina nedesăvârşită* (apărut în limba franceză, în 1998, şi în traducere românească, în 2002): „Cred că trecutul ne poate ajuta să gândim prezentul" [269, p. 15]. Însă abordarea trecutului, în anii '60-'70 ai sec. al XX-lea, era unilaterală şi foarte politizată, lupta de clasă fiind

singura perspectivă recunoscută şi având sorţi de izbândă în literatura ex-sovietică.

Meritul lui Ion Druţă este de a fi încurajat depăşirea acestei bariere în peisajul literar pruto-nistrean al acelor timpuri. Sau, cu alte cuvinte, el a avut curajul de a atrage atenţia asupra existenţei unui alt sistem de valori, pe care şi-a propus să-l pună în evidenţă din interiorul universului rustic încărcat de semnificaţii mitice. Ion Druţă se îndrepta către cititorul deschis pentru înţelegerea unei astfel de abordări, construindu-şi universul propriu bazat pe policromia şi polifonia naturii omeneşti şi a sentimentelor care să-i permită să interpreteze şi să generalizeze experienţa sa de viaţă. Momentul acesta explică, cel puţin parţial, apropierea sa de Mihail Sadoveanu, pe care critica literară a remarcat-o în mai multe rânduri. De menţionat faptul că Ion Druţă, pe de o parte, vine, indubitabil, prin filiera sadoveniană, iar pe de altă parte, se înscrie într-un context literar marcat, într-o anumită perioadă, de un interes major pentru un gen de literatură definit drept „proză rurală”, gen practicat de importanţi scriitori ai timpului, între care îi amintim pe Vasilii Şukşin, Valentin Rasputin, Cinghiz Aitmatov, autori care luau în dezbatere importante probleme de ordin etico-moral.

3.2.2. **Raportul individualitate – universalitate. Sentimentul libertăţii**

Punctul de cotitură care îl separă pe Ion Druţă de ceilalţi confraţi în peisajul literar pruto-nistrean, pe la sfârşitul anilor ’50, constă în faptul că el vedea lucrurile într-o lumină nouă. Acest lucru îl observa şi cercetătorul Timotei Melnic, care evidenţiază detaşarea prozatorului, în special după *Frunze de dor*, de metoda realismului socialist, depăşind „rigorile metodei nominalizate, cucerindu-şi astfel dreptul la libertate, prin refuzul de a-şi cultiva o conştiinţă artistică ideologizată” [202, p. 239]. Vasile Vasilache recunoştea la o întâlnire cu elevii de la Şcoala Tânărului Filolog din cadrul Casei Limbii Române că a învăţat de la Ion Druţă un lucru esenţial, anume că lumea reală a satului poate fi abordată în literatura pe care o face un scriitor. Autorul *Poverii bunătăţii noastre* făcea conexiunea cu tradiţia, cu alte cuvinte, cu o formă a culturii reproductive. Gândirea mitică sau tradiţională la care recurge prozatorul nostru ne conduce către un adevăr ontologic elocvent, căci, după cum menţionează şi Ernst Cassirer, „mitul nu are alt mijloc de a înţelege, explica şi interpreta forma prezentă a vieţii omeneşti decât acela de a o readuce la un trecut îndepărtat” [50, p. 309]. Pe această cale Ion Druţă ajunge să-şi constituie universul creaţiei sale în jurul unui ax: cel al imperativului introducerii unor noi norme critice în gândire. Acestea se revendică de la necesitatea unui genofond al moralităţii, al stabilităţii pe care scriitorul îl urmăreşte în rapor-

tul dintre individualitate şi universalitate, precum şi în formele de manifestare a sentimentului libertăţii protagoniştilor din proza sa, trecerea de la starea de nehotărâre la cea de hotărâre sau ieşirea personajului din starea de blocaj fiind esenţială. Bunăoară, Horia Holban din romanul *Clopotniţa* nu atât le face un proces de conştiinţă elevilor săi, cât îi face să înţeleagă ce înseamnă, propriu-zis, conştiinţa de sine a unei etnii, îi face să înţeleagă ce înseamnă istoria care „este pietrificarea trecutului, cu toată gloria şi cu tot praful său, cu tot ce are el măreţ şi întâmplător".

De fapt, cele mai multe din scrierile sale, dar, în primul rând, *Povara bunătăţii noastre, Sfânta sfintelor*, *Clopotniţa* se axează pe problema demnităţii umane care este de neconceput separată de conştiinţa de neam. Pierderea Hronicului „ce cuprindea câteva sute de ani grămadă" despre unul din satele noastre (a satului Căpriana în romanul *Clopotniţa*, spre exemplu) echivalează cu pierderea memoriei în general sau cu ceea ce scriitorul Cinghiz Aitmatov a definit drept fenomenul mancurtizării. Revenirea la „făgaşele noastre" prin intermediul valorilor trecutului este esenţială din punctul său de vedere. Darul memoriei, darul conştiinţei, datoria cunoaşterii istoriei neamului sunt cheia de boltă a creaţiei sale: „Omul, în schimb, are darul memoriei, darul conştiinţei şi, prin urmare, cum credeţi voi? E dator el oare să cunoască istoria sa, istoria neamului său?", în felul acesta li se adresează Horia Holban elevilor săi. Anume datorită acestui fapt cititorii l-au îndrăgit atât de mult pe Ion Druţă, care, după cum a observat şi istoricul american Keith Hitkins în studiul său *Istorie şi identitate în romanele lui Ion Druţă*, „este un fel de Horia Holban, învăţătorul de şcoală de la ţară din romanul *Clopotniţa*, care venerează istoria ca păstrătoare a memoriei şi ca pe un ghid moral" [131, p. 103].

Preocuparea pentru sufletul omului contemporan îl va conduce, inevitabil, spre filonul valorilor creştine. „Nu există nicio altă cale de a cunoaşte omul decât aceea de a-i înţelege viaţa şi comportamentul, scrie Ernst Cassirer. Dar ceea ce aflăm aici desfide orice încercare de includere într-o formulă unică şi simplă. Contradicţia este adevăratul element al existenţei umane. Omul nu are nicio «natură» – nicio existenţă simplă sau omogenă, ci este un amestec straniu de existenţă şi nonexistenţă. Locul său se află între aceşti doi poli opuşi. Există, prin urmare, numai o cale de acces către secretul naturii umane: cea a religiei. Religia ne arată că există un om dublu – omul de dinainte şi cel de după cădere. Omul a fost destinat scopului celui mai înalt, dar el şi-a pierdut poziţia. Prin cădere şi-a pierdut puterea, iar raţiunea şi voinţa lui au fost corupte" [50, p. 25-26]. În consens cu aceste gânduri ale lui Ernst Cassirer despre posibilităţile cunoaşterii omului, Tzvetan Todorov, la rândul său, pune problema cunoaşterii omului modern anume din perspectiva libertăţii, a pierderii paradisului celui dintâi. Au existat, ne spune Todorov, trei situaţii în care diavolul (cuvântul provine de la *dia*, care în arabă înseamnă răzvrătit şi *vol* – taur) şi-a lansat propunerile de a încheia un pact cu omul, în urma căruia să devină stăpânul lumii. În prima tentativă Iisus, care după ce a fost silit să postească

patruzeci de zile în pustiu, a refuzat „oferta” diavolului de a-l recunoaşte drept stăpân în schimbul luării în posesie a tuturor bogăţiilor de pe pământ. În cea de-a doua situaţie un trimis al său, Mefistofel, va corupe sufletul lui Faust, cel care căuta căile de descoperire a tainelor vieţii şi morţii. Faust va ceda, primind învoiala. Cel de-al treilea pact, precizează Todorov, datează tot din perioada celui încheiat cu Faust, „dar are o trăsătură aparte: nimeni nu a ştiut de existenţa lui în momentul când a intrat în vigoare. Diavolul a folosit de data aceasta un alt şiretlic şi nu i-a vorbit despre contract celeilalte părţi, Omul modern, care a ales, în cele din urmă, să se bucure de eliberarea pe mai multe planuri”: cel sentimental, al raţiunii, precum şi vastul domeniu al acţiunilor publice. „Niciun domeniu nu va rămâne în afara intervenţiei voinţei...”, conchide Todorov. „Dacă vrei să-ţi păstrezi libertatea, i-au spus aceşti profeţi («sumbrii profeţi», trimişii diavolului) contemporanului lor, va trebui să plăteşti un preţ triplu, în primul rând să te desparţi de Dumnezeul tău, apoi de aproapele tău şi, în sfârşit, de tine însuţi” [269, p. 8-9].

Firea complexă şi complicată a omului este urmărită de către Ion Druţă, atât în proză, cât şi în dramaturgie, într-o arie cuprinzătoare, foarte apropiată de cea descrisă de Tzvetan Todorov. Onache Cărăbuş, Vasiluţa, Ruţa, Horia Holban sunt exponenţii unei lumi în care omul îşi pierde tot mai mult capacitatea de orientare. Prin intermediul lor, Druţă caută să afle cum s-a produs decăderea omului sau înstrăinarea lui de propriul eu.

3.2.3. **Personajul druţian şi „starea fracturată a conştiinţei mitice”**

Ion Druţă, la fel ca şi confraţii săi de condei, reflectă în creaţia sa ceea ce Hans-Georg Gadamer numeşte „starea fracturată a conştiinţei mitice”. Reputatul hermeneut subliniază importanţa reflecţiei interpretative, precum şi a rolului în creştere al comunităţii dintre poet, adică scriitor în general, şi interpret în zilele noastre: „Vedem cum elementul reflecţiei interpretative ocupă un loc din ce în ce mai important tocmai în romanele moderne – la Kafka, la Tomas Mann, la Musil şi la Broch...” [134, p. 15-16]. Strategiile interpretative se schimbă de la un timp la altul. Instrumentele criticii se pot schimba şi ele, de la cele ale criticii stilistice la cele ale criticii arhetipale sau ale psihocriticii etc. Pe teritoriul creaţiei artistice însă „starea fracturată a conştiinţei mitice”, cel puţin în peisajul liric interriveran, ne trimite la căutarea rostului pierdut al omului aflat într-un proces de distanţare faţă de valorile umane. Întrebându-se „Cât timp poate fi socotit omul identic cu sine?”, Kundera se referă la personajele lui Dostoievski şi Tolstoi care traversează etape foarte contradictorii, numitorul lor comun, esenţa sau„ intervalul de timp în care un om poate fi socotit identic cu sine” fiind dificil de depistat. Totuşi cel care

a reuşit pentru prima oară acest lucru, consideră Kundera, a fost Tolstoi [174, p. 208-209]. Şi cred că nu e întâmplător faptul că Druţă i-a dedicat lui Tolstoi una din lucrările sale importante.

În prefaţa romanului *Vâltoarea* de Gheorghe Matchin Druţă reliefează „scopul de a sustrage din adâncurile depozitului sufletului omenesc – mereu o taină – bunătatea şi îngăduinţa faţă de semenii săi, ceea ce, de fapt, vine să interpreteze esenţa învăţăturii biblice şi umanismul pus în antiteză cu acele vitregii ale vremii, cărora le dă zămislire perioada stalinistă, ce a încercat prin teroare şi umilinţă înjositoare să dirijeze destinele milioanelor de oameni într-o direcţie ireală”. Se conţine aici cheia sau cifrul pentru o abordare mai aproape de straturile adânci ale creaţiei lui Ion Druţă.

În general imaginea scriitorilor din timpurile noastre, precum şi din timpuri mai mult sau mai puţin îndepărtate de noi, se conţine în răspunsurile la întrebările pe care ne pricepem să le adresăm acestora, adică depinde de capacitatea noastră de a intra în dialog cu scriitorul. Pentru aceasta este nevoie să ne construim „intelectual” după modelul respectivului scriitor, în cazul dat după „modelul Druţă”. Iar acest model poate fi reconstituit, mai nou, în conformitate cu „umanismul pus în antiteză cu acele vitregii ale vremii, cărora le dă zămislire perioada stalinistă, ce a încercat prin teroare şi umilinţă înjositoare să dirijeze destinele milioanelor de oameni într-o direcţie ireală”. Cred că nu trebuie să pierdem din vedere că există un cititor special căruia i se adresează Druţă. Este vorba de omul simplu de la ţară, apoi este vorba de un cititor al anilor ’60-’70 din spaţiul dintre Prut şi Nistru. Şi mai este evident un lucru: opera scriitorilor impune cu necesitate relectura şi reinterpretarea. De menţionat că în multe din studiile şi articolele incluse în volumul *Fenomenul artistic Ion Druţă* [131] anume astfel se procedează.

Printre lapsusurile literaturii noastre, numite de autorul *Poverii bunătăţii noastre* „pete albe”, care îl frământă se află „perioada interbelică din Basarabia, acest plai românesc, cum îl numeşte Druţă, aflat mereu în calea vitregiilor, fiind un spaţiu ce stârnea lăcomia străinilor...”. Personajele din proza lui Ion Druţă se confruntă şi ele cu teama de adevăr, sentiment ce se consumă sub diverse forme la limita dintre umilinţă şi smerenie.

„Umilirea este desfiinţare, scrie G. Liiceanu. A fi umilit până la capăt înseamnă a nu mai putea să-ţi dai *niciun* hotar, a nu mai putea să *te* hotărăşti în nicio privinţă, înseamnă a fi configurat numai prin hotare străine, a fi «hotărât» de la un cap la altul. «Eu» nu mai are în sine nicio valoare reflexivă, ci este produsul compact al unor determinări străine de mine” [181, p. 20].

Gabriel Liiceanu face deosebire între umilitate şi umilinţă. El precizează că prima noţiune desemnează „conştiinţa hotarului care desparte fondul intim-străin”.

Virtutea smereniei constă în faptul că, micşorându-se, omul îl aduce pe Dumnezeu pe pământ. Smerenia este locul de întâlnire a omului cu Dumnezeu.

Ecaterina cea mică este reprezentativă, în acest sens, pentru creaţia lui Ion Druţă.

Chiar de la debut proza lui Ion Druţă, nuvelele căruia, în mare parte, „au la bază subiecte de sorginte folclorică” [27, p. 167], se deosebeşte prin policromia şi polifonia naturii omeneşti, care tinde spre o armonie ascunsă care, după cum scrie Heraclit, „e mai bună decât cea evidentă”, toate acestea scriitorul regăsindu-le în universul rustic, la un univers îngemănat, în anumite privinţe, cu mitul. Pe de o parte, conexiunea la tradiţie înseamnă şi conexiunea la o formă a culturii reproductive. În general, legătura cu trecutul îndepărtat este un capitol aparte în literatura şi cultura de la noi şi se revendică, în mare parte, de la necesitatea unui genofond al moralităţii, al stabilităţii care îşi află explicaţie în faptul că atunci când sunt interzise valorile creştine, apare tendinţa de a le înlocui cu valorile etice.

Ion Druţă pune accente foarte importante în ceea ce priveşte sentimentul libertăţii protagoniştilor din proza sa. Trecerea de la starea de nehotărâre la cea de hotărâre sau ieşirea personajului din starea de blocaj este un moment-cheie în creaţia sa. „Nehotărârea este un blocaj al trecerii, o maladie a pasajului: voi rămâne mereu dincoace, pe teritoriul unei cunoaşteri capabile să se mântuie în act”, scrie Gabriel Liiceanu [181, p. 65].

Întâlnim în creaţia lui Druţă situaţii multiple de acest fel. Vom remarca două dintre acestea, constatând importanţa lor pentru constituirea structurii de gândire a protagoniştilor. Este vorba de Nuţa din romanul *Povara bunătăţii noastre* şi de Călin din piesa *Sfânta sfintelor*.

Spaţiul epic druţian este determinat de trecerea de la nehotărâre la hotărâre. Căci ce este nuvela *Trânta*, bunăoară, dacă nu arena prin excelenţă în care are loc spectacolul luptei între nehotărât şi hotărât. *Frunze de dor* este povestea luptei dintre nehotărâre şi hotărâre. Numai că lupta aceasta se termină fără învingători.

Galeria personajelor din creaţia lui Ion Druţă se împarte în hotărâţi şi nehotărâţi. Vasiluţa, Ruxanda, Ruţa, Nuţa, Onache Cărăbuş, Badea Cireş se remarcă prin voinţa de a-şi hotărî soarta.

„Căci hotărârea, după cum afirmă acelaşi Gabriel Liiceanu, este în vederea a ceva şi, sfârşind ca acţiune şi gest, ea este ieşire în întâmpinare, deschidere către lume şi către ceilalţi.” Cei doi protagonişti nu fac altceva decât să iasă unul în întâmpinarea celuilalt pentru a-şi delimita fiecare propriile hotare. Confruntarea înseamnă obiectivare, ieşire din singurătate, transfigurare a *stării* în *faptă*, ieşirea din retorica neputinţei, cum e tradusă nehotărârea de către Liiceanu. „Convertindu-se în biografie şi destin, hotărârea poate genera saga unui erou sau martir. Orice hotărâre deschide un spaţiu epic” [181, p. 70]. Deschiderea spaţiului epic druţian devine mai explicită anume din perspectiva luptei între hotărât – nehotărât.

„Libertatea unui individ este mai întâi rezultatul dialogului cu propriile lui limite interioare, capacitatea lui de a tăi în destin sau într-o maladie de destin. Gradul

de libertate al unei comunităţi depinde de capitalul de destin sau de maladii de destin acumulat în istoria ei prin raport cu viaţa celor care vin şi care trec" [181, p. 77].

Gradul de libertate al personajului lui Ion Druţă trebuie raportat la capitalul de libertate acumulat pe parcursul istoriei. Or, aici intervine problema cea mai complicată, care nu poate fi elucidată doar cu forţele scriitorului. Poate anume din această cauză Ion Druţă abordează şi tematica istorică pe care o dizolvă organic într-o substanţă psihologică, aşa cum se întâmplă în *Clopotniţa*, lucrare ce se remarcă din perspectiva contribuţiei autorului la reconfirmarea dimensiunilor stării de demnitate umană care transgresează dimensiunea geografică a literaturii. Demne de reţinut în acest context sunt cuvintele lui Milan Kundera despre arta romanului european: „Dacă Europa ar fi o singură naţiune, nu cred că istoria romanului său ar fi putut dăinui cu o asemenea vitalitate, forţă şi diversitate vreme de patru secole. Ceea ce a repus în mişcare arta romanului său, ceea ce i-a oferit noi motive de inspiraţie şi i-a sugerat noi soluţii estetice au fost situaţiile istorice mereu noi (cu conţinutul lor existenţial nou) apărând când în Franţa, când în Rusia, când altundeva. Ca şi cum, în drumul său, istoria romanului ar fi trezit, una după alta, diferitele părţi ale Europei, confirmându-se specificitatea şi integrându-le în acelaşi timp într-o conştiinţă europeană comună" [174, p. 35].

3.2.4. **Insolitarea personajului druţian. Reflexivitatea ca stare de veghe**

„Numai pe calea gândirii în formă de dialog sau a gândirii dialectice putem aborda cunoaşterea naturii umane" [50, p. 16]. Pe urmele lui Socrate, Ernst Cassirer se întreabă: „Ce este omul?". Şi răspunde: „Omul este considerat a fi acea fiinţă care se află în mod constant în căutarea de sine / o fiinţă care în orice moment trebuie să examineze şi să scruteze condiţiile existentei sale. În această scrutare, în această atitudine critică fată de viaţa omenească constă adevărata valoare a vieţii umane" [50, p. 17].

Cerinţa autointerogării apare, prin urmare, în cadrul stoicismului, ca şi în concepţia lui Socrate, ca un privilegiu al omului şi datoria sa fundamentală. „Odată ce Eul şi-a dobândit forma internă, această formă rămâne inalterabilă şi imperturbabilă" [181, p. 20]. Iar această formă se concretizează odată cu hotărârea, căci „orice hotărâre pe care o iau, scrie Gabriel Liiceanu, reprezintă naşterea *violentă* a eului: de îndată ce alţii au încetat să hotărască pentru mine ca instanţă supremă a deciziei. Hotărându-mă, îmi apar ca punct ferm prin care mă definesc şi prin care îmi definesc relaţia mea cu lumea. Hotărârea se mişcă pe terenul *certitudinii*: hotărându-mă, fac dovada faptului că ştiu ce am de făcut, că deţin certitudinea în privinţa actelor mele" [181, p. 60].

Datoria protagonistului druţian faţă de sine, de a se autointeroga, are, mai întâi, un sens moral. Reflectată în felul cum e conceput comportamentul Vasiluţei la începutul piesei „Casa mare”, autointerogarea, spre finalul dramei, îşi extinde sensurile. Depăşind dimensiunile fundalului moral, ea se conturează pe un fundal universal şi metafizic, căci aflarea echilibrului interior, împăcarea cu propriul eu echivalează cu aflarea armoniei universale.

Personaj în aparenţă marginal, Moş Bulgăre, din romanul *Povara bunătăţii noastre*, conferă o dimensiune aparte căutării echilibrului interior, izolarea, îndepărtarea de comunitate având conotaţii specifice.

„De mic copil m-a atras înstrăinarea”, scrie Nicolae Balotă în memoriile sale, şi Sanda Cordoş precizează: „Or, cum această înstrăinare nu e trăită în registru negativ, ci ea este mai degrabă o voinţă pozitivă de evaziune, de vagabondaj, de descoperire a lumii în fascinantele ei ipostaze, cred că ar fi mai potrivit să poarte numele de insolitare, desemnând – în plan existenţial – interesul pentru straniu, unic, insolit...”, Balotă aşezând evocarea numeroaselor figuri exotice pe care le-a întâlnit „cu adevărat în registrul matern (de la Mateiu Caragiale – *n.n.*) al timpului fermecat”.

S-ar părea că şi Moş Bulgăre din proza druţiană este marcat de nuanţe exotice. Pe de o parte, el are caracteristicile nomadului, ale beduinului care au menirea de a delimita spaţiul din punct de vedere geografic. Pe de altă parte, el poartă şi însemne ale expulzatului, ale exilatului-peregrin, aceştia din urmă exprimând starea lui Adam de după cădere. Însă toate acestea ţin într-un anume fel de preocuparea permanentă a lui Ion Druţă, sau poate chiar obsesia, pentru seninătatea, care ne duce cu gândul la lumea de început sau la armonia universală. Anume în felul acesta se explică, singurătatea protagonistului druţian, fiind alta decât cea a omului modern, care este, în primul rând, individualist. Grigore Vieru observa că „păstorul druţian nu este un însingurat, cum s-ar crede la o lectură grabnică şi neadâncită, unul care se izolează supărat pe lume şi îndepărtat de viaţa comunitară, de necazurile ei. El urcă pe deal în bătaia arşiţelor şi a vânturilor, pentru a vedea mai clar şi mai profund dramele care se întâmplă în vale. Asta pe de o parte. Pe de alta, prin despărţirea de lume *păstorul* apropie în cele din urmă lumea mai tare de el. Mai exact, o apropie de chiar esenţa ei de care ea pare a se fi înstrăinat”. Singurătatea druţiană este ocrotitoare într-un fel anume. Astfel ciobanul din *Toiagul păstoriei* „ca şi toţi ciobanii coborâţi din singurătatea dealurilor, chiar şi atunci când se pomenea în mijlocul mulţimii, rămânea oarecum sub ocrotirea propriei sale singurătăţi” [131, p. 282]. Forţa ocrotitoare a singurătăţii în acest caz are ceva din interiorizarea romantică, însă, dincolo de aceasta, se profilează reflexivitatea, starea de veghe, căci Păstorul, în cazul dat, identificându-se, după cum a observat şi Ion Rotaru, cu însuşi autorul, are misiunea de îndrumător al neamului. Intervine în acest punct şi o altă faţetă a lucrurilor, anume relaţia scriitor-cititor, care în literatura basarabeană are o semnificaţie aparte.

Să nu trecem cu vederea şi un alt fapt caracteristic timpului în care Druţă a scris cele mai importante lucrări ale sale, anume reflexivitatea ca stare de spirit. Descendentă şi din Eminescu, cel care era repus în circuit, în condiţiile totalitarismului această stare desemna nevoia de conştiinţă de sine. Ea s-a prelungit până când s-a ajuns la mimarea ei, cu alte cuvinte, la degenerarea reflecţiei în pseudoreflecţie. Aceasta s-a întâmplat şi datorită epigonilor. Trecând peste acest moment al istoriei literare de la noi, vom preciza că meritul lui Ion Druţă este de a fi despotmolit, pe calea reflexivităţii şi a autoreflexivităţii, o vână a sufletului uman trecut prin spaima războiului, a foametei, a colectivizării etc. Preocuparea sa pentru *robul din noi* este evidentă şi începe, la Ion Druţă, prin grija manifestată faţă de suflet, „pentru că, după cum scrie în romanul *Clopotniţa*, important nu e atât unde e omul, ci unde e sufletul lui”.

3.2.5. **Virtutea smereniei şi necesitatea recuperării memoriei**

Într-un interviu publicat în revista „România literară” în 2007 Paul E. Michelson, autorul unui studiu care are la bază ideea că ţările postcomuniste sunt ţări disfuncţionale, în primul rând, pentru că oamenii sunt disfuncţionali, întrebat fiind care e problema omului disfuncţional, a răspuns: „ Frica. Frica indusă în el în atâţia ani de comunism, care implică şi teama de adevăr” [203, p. 7].

Menţionăm că personajele din proza lui Ion Druţă se confruntă anume cu această frică de adevăr şi pentru adevăr, pe care autorul pentru a o exorciza mai întâi trebuie să o identifice: „Horia o mai văzuse pe Jeannete de vreo două ori transformându-se într-o sărmană vădană de la marginea satului, dar tocmai acum a înţeles de unde vine această sărmană vădană. Din frică, din groaznica împărăţie a fricii venea, şi Horia a prins a se uita în jur să vadă ce i-o fi zguduit în aşa măsură sufletul”, până când a observat cum câţiva indivizi băteau în scânduri Clopotniţa. La eroii lui Druţă frica este camuflată, aşa cum de altfel s-a întâmplat în realitate, sub lespedea uitării, a absenţei memoriei: „Acum, hai să stăm aşa omeneşte noi înde noi şi să ne întrebăm: cum s-a putut întâmpla că strănepoţii vitejilor clopotari să ajungă a-şi priponi vacile de umbra Clopotniţei de unde a sunat sute de ani la rând glasul demnităţii strămoşilor?” [113, p. 382], aşa îşi începe Horia Holban, profesorul de istorie, cu care, potrivit opiniei istoricului literar Ion Rotaru, se identifică însuşi autorul, lecţia sa de demnitate umană, sentimentul demnităţii fiind de neconceput fără libertatea de gândire. Profesorul anume către aceasta îşi orienta elevii. Obiectivul acesta e unul foarte important în scrierile druţiene. În *Toiagul păstoriei,* bunăoară, îl atinge cu certitudine, la forma râvnită a libertăţii gândirii artistice ajungându-se „numai atunci când teama de ochiul neadânc al unei pături de cititori, sau jena faţă de ochiul arhiveghetor şi arhimergător înainte al unor diriguitori literari, ne părăseşte”, după observaţia exactă a lui Grigore Vieru.

Druţă face etiologia fricii pornind de la aprofundarea cunoaşterii sufletului colectiv în împrejurări vitrege:

„Rămase faţă în faţă cu destinul, satele se pierd pe rând în furtunile iernii, şi casele se lasă la fundul omăturilor, şi oamenii sărăcesc cu duhul, picurând gârboviţi, neputincioşi pe lângă vetre. Frica îl macină, îl stinge, îl prosteşte pe om, şi cel care până mai nu demult le înfrunta uşor pe toate, acum, deodată, începe a se lăsa pe tânjală” (*Povara bunătăţii noastre*).

Frica îl umileşte pe om, lipsindu-l de capacitatea de a reflecta. „Umilirea este desfiinţare, susţine şi Gabriel Liiceanu. A fi umilit până la capăt înseamnă a nu mai putea să-ţi dai *niciun* hotar, a nu mai putea să *te* hotărăşti în nicio privinţă, înseamnă a fi configurat numai prin hotare străine, a fi «hotărât» de la un cap la altul. «Eu» nu mai are în sine nicio valoare reflexivă, ci este produsul compact al unor determinări străine de mine” [181, p. 20]. Înstrăinarea omului de eul propriu este durerea cea mare a lui Ion Druţă cel aflat mereu în căutarea rostului pierdut. Poate anume din acest motiv a mers pe urmele lui Mihail Sadoveanu, protagoniştii căruia îşi vor afla rostul vieţii în respectarea cu sfinţenie a rânduielii în toate. Însă personajele din scrierile lui Druţă vin dintr-o altă perioadă şi dintr-un timp şi un spaţiu mult mai frământat de dramele istoriei, sistemul valoric suportând grave perturbări, şi de aceea sunt mai debusolate. Meritul lui Ion Druţă este, vorbind în termenii scriitorului Vasile Vasilache, de a fi umblat la ţâţânile acestui sistem valoric, de a-l fi întrebat pe om, de a-l fi pus în situaţia de a se raporta la ele. Prin nevoia de raportare la anumite valori se explică smerenia şi umilinţa la Druţă, virtutea smereniei constând în faptul că micşorându-se omul îl aduce pe Dumnezeu pe pământ. Smerenia este locul de întâlnire a omului cu Dumnezeu, care mai înseamnă şi valoarea supremă a vieţii.

Un moment crucial pentru „sireacul suflet omenesc” îl constituie capacitatea sa de detaşare, de scrutare a destinului, de raportare la istorie. Maria Moscalu „care nici măcar nu bănuise că trecutul Căprienei se cheamă şi el Istorie” va recunoaşte: „Adevărul este că frica nu ne-a lăsat în noaptea ceea să ne repezim în vârful dealului. „Frica de director...”

Dând de urma Hronicului, pe care îl credea pierdut definitiv (Simionel este cel care îl ţine ascuns), Horia ia decizia finală: „Abia acum, după ce a ars Clopotniţa, sosise ceasul scrierii unei cărţi despre dânsa, şi el era singurul om care avea nu numai dreptul, ci şi datoria să scrie acea carte. Îi lipsea Hronicul. Acum primindu-l de la această pasăre cerească, şi-a zis că va munci zi şi noapte, până va întoarce poporului ceea ce îi furase focul şi laşitatea în acel miez de noapte...”.

3.3. **GRIGORE VIERU: SACRUL ŞI CUNOAŞTEREA DE SINE**

3.3.1. **Interiorizarea. Tentaţia creării unui univers primar**

Scriitorii cei mai buni din generaţia şaizecistă, inclusiv Grigore Vieru, au refuzat, în mare măsură, prescripţiile ideologice impuse domeniului artistic. Fiind totuşi unul parţial, refuzul acesta nu salvează toată literatura din acea perioadă. Însă o situează, în mare, mai aproape de ceea ce ar trebui să fie literatura adevărată şi fixează trăsăturile ei pentru un timp, până pe la sfârşitul anilor '80, când, pe de o parte, schimbările din viaţa social-politică îi solicită totalmente pe scriitorii şase- şi saptezecişti, iar pe de alta, impulsionează procesul de racordare a literelor basarabene la postmodernism, chiar dacă nu întotdeauna justificat şi cu destulă acoperire. Prin urmare, încercarea de a contura imaginea literaturii basarabene contemporane se repereazä, fără doar şi poate, inclusiv pe creaţia scriitorilor din ultimele trei-patru decenii. Iar pentru a vorbi despre tabloul complet al literaturii ar trebui să avem în vedere şi factorul receptării. Am ţinut să evoc acest concurs de împrejurări, deoarece doar astfel poate fi evitat gradul sporit de subiectivitate care este tot mai evident în comentariile unor autori.

Aşadar, este indiscutabil că în perioada postbelică a avut loc un conflict acerb între ideologie şi literatură. Drept dovadă sunt cazurile de retragere din vânzare a unor cărţi precum *Săgeţi* de Petru Cărare, *Trei iezi* de Grigore Vieru, multiplele situaţii când, din cauza cenzurii, cărţile nu vedeau lumina tiparului, autorii fiind declaraţi *persona non grata*. Pus în această situaţie, personajul literar se retrage în interioritate pentru a-şi construi propria identitate.

În creaţia lui Grigore Vieru interiorizarea coincide cu tentaţia creării unui univers primar. La fel procedează şi transnistrianul Anatol Codru, al cărui univers liric are la temelie *Îndărătnicia pietrei*, *Piatra de citire*, *Mitul pietrei*. Aici scriitorii descoperă fondul sufletului popular, prin intermediul căruia relevează conştiinţa de sine, precum şi un anumit sentiment al solidarităţii umane, axat pe valorile simple ale vieţii.

Din multitudinea de definiţii date exilului o reţinem aici pe cea aparţinându-i lui George Astaloş. În cartea sa *Exilul. Memoria unei memorii* [13] scriitorul român, stabilit în Franţa, vede, la un moment dat, exilul „ca pe un exerciţiu de perpetuă umilinţă, marcat de adevărata regăsire de sine", şi ca pe o „autoficţiune", sau ca pe o „restituire ficţională". Din perspectiva diasporei, autorul se povesteşte pe sine fără a urmări, după cum mărturiseşte el însuşi, elaborarea unui tablou fi-

gurativ al dezrădăcinării sale, ci îşi propune să facă „operă de seducţie modelată cu mijloacele specifice autoficţiunii". Concluzia la care ajunge G. Astaloş trebuie raportată la modul occidental de a defini literatura, căci avem aici exemplul unui scriitor care îşi defineşte stilul în raport cu peisajul în care s-a încadrat de mai bine de câteva decenii. Spre deosebire de acest tip de exil, exilul interior al scriitorilor din spaţiul ex-sovietic trebuie privit ca o şansă de a se autodefini din perspectiva înfruntării opresiunii ideologicului, din perspectiva definirii literaturii ca artă liberă.

Ceea ce îl preocupă pe Grigore Vieru este sentimentul libertăţii interioare şi revenirea la nişte modele existenţiale verificate de multe generaţii. De aceea imaginea de sine include: ziua de duminică „la alba-ne căsuţă curată ca un ou" şi „casa văduvă şi tristă de la margine de Prut", „azima", dimineţile reci de toamnă în care personajul liric, învelit cu greul colorat al lăicerelor, aude rudele vorbind în şoaptă. Imaginea în care descoperim o copilărie plină de singurătate, cum este cea din poezia *Melcul* („Pleacă soarele cel bun, / Eu mă culc, poveşti îmi spun. / Dar niciuna nu-i frumoasă. / Greu e singurel în casă"), precum şi a copilăriei în general, imaginea fiului pierdut în război (vezi poezia *Cămăşile*) sau a tatălui (vezi poezia *Formular*) completează universul exilului interior din poezia lui Grigore Vieru.

Se desprinde din toate acestea o configuraţie identitară veche, aproape biblică. Către aceasta se îndreaptă cu precădere poetul nostru. Dar nu lipsesc nici accentele modernităţii specifice insului acaparat de viteze. Mai exact, este vorba de imaginea omului care presimte criza unei modernităţi ce culminează, astăzi, cu generaţia omului „furat" de calculator.

De menţionat că perioada contemporană se identifică, din perspectiva lui Paul Ricoeur, cu o criză nontranzitorie „iluminată fără cale de ieşire", aşa cum demonstrează şi Matei Călinescu, vorbind de „o nouă conştiinţă a crizei". E în plină desfăşurare ceea ce italianul Marco Rupnik defineşte drept „tragedia relaţiilor cu sine însuşi, cu Dumnezeu, cu celălalt". Sunt probleme valabile şi pentru poetul basarabean. Menţionăm că şi scriitorii de aici s-au alimentat, în cea de a doua jumătate a secolului trecut, din scrierile celor mai reprezentativi autori ai lumii. E de ajuns să amintim că revista „Secolul 20" era abonată de mai mulţi scriitori de la Chişinău. Chiar dacă abonarea se făcea prin terţe persoane, din Leningrad sau Republicile Baltice, e un fapt că această colecţie completa bibliotecile scriitorilor noştri, constituind o reală sursă de informare în materie de literatură şi de mentalitate artistică. Acelaşi rol aveau şi traducerile în limba română editate la Bucureşti, care ajungeau şi la Chişinău. Nu erau lipsite de importanţă întâlnirile şi schimbul de opinii dintre scriitorii din fosta Uniune Sovietică. Dincolo de înrudirea spirituală dintre scriitorii de la Chişinău cu cei de la Kiev, Tbilisi, Riga, Tallin, Vilnius etc., fiecare era strâns legat de nişte realităţi autohtone concrete, astfel încât în co-

municarea lor scriitorii porneau, indubitabil, de la acestea. Imant Ziedonis, bunăoară, se referea, într-un film documentar, la prietenia lui cu Grigore Vieru: „Există în Moldova un poet care îmi este prieten şi el ca şi mine scrie poeme consacrate mamei...”. Deci este vorba despre faptul că apropierea dintre scriitori se realiza pe un făgaş al trăirii interiorizate, din perspectiva unor valori umane. Autor al unui cunoscut *Poem despre lapte*, Ziedonis, un maestru al exersării poeziei moderniste, nu se sinchisea să-şi sprijine versul pe valorile neperisabile ale neamului său.

Mai trebuie spus că în condiţiile extrem de ideologizate ale totalitarismului printre puţinele libertăţi de care se bucurau creatorii era aceea de a pune în lumină „pitorescul” meleagurilor natale. E drept că într-un fel se profilau aceste libertăţi în cazul celor din Georgia, Armenia sau Republicile Baltice şi în cu totul altfel în cazul unui autor de la Chişinău, pentru care câmpul valorilor autohtone era minat (spaţiu nedezamorsat total nici până în prezent), aşa încât scriitorilor de la noi le-a fost dat să înţeleagă tragedia destinului istoric şi a crizei culturii cu o acuitate poate mai profundă. Drept dovadă sunt şi versurile: „Dar mai întâi / Sământă să fii”.

Astfel de argumente sunt prezente şi în scrierile lui Liviu Damian, Anatol Codru, Victor Teleucă, Vladimir Beşleagă, Serafim Saka, Gheorghe Vodă, Ion Vatamanu, Petru Cărare, generaţie care venea pe linia sfidării (pe cât era cu putinţă în acele condiţii) dictatului extraliterar. Să amintim un exemplu din poezia lui Grigore Vieru: „Cea mai dulce politică / Pe care o salutăm / E această duminică / În care ne sărutăm”. Metoda realismului socialist echivalând cu opresiunea asupra artei, scriitorii căutau repere de alt ordin decât cele „realist formale”, readucând poezia la exprimarea senzorialului, a sentimentelor curate, căutând să intre într-o comuniune mai profundă, din care să nu fie excluse reperele unificatoare ale neamului, care nu puteau să lipsească atunci când era vorba de împlinirea spirituală prin artă. Accesul la tezaurul tradiţiei fiind interzis, scriitorilor nu le rămânea decât să conceapă lucrurile la modul vizionar. Unii poeţi au scris versuri amintind de „trăirism”, au promovat un fel de asceză spirituală menită să înlesnească accesul spre sferele interzise de cenzură. Pledoaria pentru cunoaşterea senzorială în poezie orientează personajul liric spre interioritatea în care vrea să se regăsească pe sine. O cercetătoare, Anastasia Dumitru, va argumenta sentimentul acut al exilului interior şi al marginalizării în felul următor: „Condiţia dureroasă, nedreaptă din perspectiva istoriei, de minotaur şi înstrăinarea de arealul cultural românesc în unele etape ale istoriei au creat sentimentul acut al exilului interior şi al marginalizării, marcând profund profilul ontologic al scriitorului. Regăsirea de sine, lupta pentru tradiţie, orientarea s-au produs în momentele de cumpănă” [120, p. 165]. De acolo, din sfera aprofundată a trăirii simple, aproape arhaice, din sfera unui exil interior, poetul, aflat în căutarea rădăcinilor strămoşeşti, optează în favoarea marginalizării limbajului de lemn. În locul acestuia el propune limbajul simţurilor, al simplităţii concepute ca un fir al Ariadnei capabil de a ne redescoperi calea

pierdută către strămoşi, către rădăcini. Simplitatea versului lui Grigore Vieru se explică prin vizionarismul său care pune pe seama poeziei o dinamică colectivă capabilă să stimuleze atât redescoperirea rădăcinilor, cât şi a resorturilor sentimentelor adevărate. Iată un exemplu:

„Ca un copil aştept dimineaţa,
Până la lacrimi mi-e dragă viaţa!”.

Acesta e un mesaj incredibil de optimist, lansat din întunericul nopţii despicate cu fulgerul marii iubiri de viaţă. Este curioasă depăşirea stării exilului interior de care nu este absolvit nici personajul liric din poezia lui Vieru, prin optimismul dătător de libertate interioară, numai astfel fiind posibilă armonia originară spre care tinde autorul, nutrind o vagă nostalgie a limbajului primordial.

Vizionarismul autorilor şase- şi şaptezecişti s-a născut deci din reticenţa faţă de realitatea ideologică. De aceea ei pledau pentru redarea vigorii limbii materne, aceasta constituindu-se ca o ultimă redută a celui care scrie. *Mama*, *graiul* (este şi titlul unei antologii de poezie alcătuite de Grigore Vieru), *numele* (să nu uităm că *Numele tău* [1968] este un volum de versuri de mare rezonanţă în epocă), *plaiul* constituie punctele de reper ale creaţiei lui Grigore Vieru. Explicaţia frecvenţei acestor motive prezente şi în poezia altor scriitori din aceeaşi generaţie ţine de criza identitară pe care personajul literar basarabean o resimte. Rupt de albia firească a culturii româneşti, care devenise un tabu, scriitorului îi revine soarta (un cuvânt des întâlnit la poeţii noştri) de a se referi la sinele său, la un sine sau un eu care are nevoie de identificare. Aşa se explică reflexivitatea de care literatura basarabeană abundă. Liviu Damian, bunăoară, are un volum de publicistică intitulat *Îngându-ratele porţi*, în care eul reflexiv al autorului operează în grila unui sine colectiv. La Grigore Vieru conştiinţa reflexivă ia forma cântecului, cântecul fiind, precum se ştie, o formă de exteriorizare a asupritului. Volumul *Numele tău* este compartimentat în trei părţi: *Cântece pentru mamă*, *Cântece pentru pământ* şi *Cântece de iubire*, autorul convertind suferinţa într-o formă primară a reflexivităţii, în cântec. Retragerea în sine o citim şi în titlul *Numele tău*, acesta semnificând sinele nominal, legătura cu familia, cu neamul. Mergând pe acest făgaş, pe care păşesc şi alţi confraţi de condei ai lui Vieru, bunăoară acelaşi Damian, cu poezia *Nume de familie*, sau mai tânărul Vasile Romanciuc, cu volumul de debut *Genealogie*, sesizăm uşor retragerea până acolo unde te poţi sprijini pe ceva. Acest „ceva” este trecutul, rădăcinile, istoria. De precizat în acest context că termeni ca „străvechi” „primar”, „primordial” şi „arhaic” au o altă semnificaţie, comportă mai curând sensul de „profund”, „autentic”. Relaţia cea mai „profundă”, mai „veche” rămâne relaţia cu mama, care pentru Grigore Vieru semnifică relaţia sacră cu Dumnezeu. Mai multe titluri de poezii sunt relevante în acest sens: *Făptura mamei*, *Mâinile mamei*, *Ochii mamei*, *Părul mamei* etc. Procedând astfel, autorul umple golul generat de pierderea sinelui, sursele Eului regăsindu-le şi într-un Noi comuni-

tar care este neamul (exemplu: „O, neamule, tu, adunat grămăjoară, ai putea să încapi într-o singură icoană”) sau într-un timp al copilăriei. Creaţia lui Grigore Vieru destinată micilor cititori, atât de bine cunoscută şi îndrăgită, îşi dezvăluie pe deplin sensurile anume în acest context. Astfel, azi întreaga poezie a lui Grigore Vieru, „întoarcerea sa la izvoare”, la surse, se cere interpretată atât din perspectiva generaţiei sale, cât şi din cea a generaţiei ce se consumă în faţa calculatorului. Cu alte cuvinte, astăzi universul vierean ni se deschide din perspectiva curajului autorului de a cultiva o poezie a sentimentului, curaj care în postmodernitate este contrazis de refuzul dezvăluirii sensibilităţii individuale.

3.3.2. **Restabilirea „vaselor comunicante”**

Anume din această perspectivă va fi abordată poezia lui Vieru de către criticii din România. De menţionat că „descoperirea” literaturii basarabene şi integrarea ei în peisajul literar general românesc, „reluarea legăturilor dintre cele două culturi româneşti despărţite de Prut – ca de un zid al Berlinului – timp de aproape o jumătate de secol” (Alex. Ştefănescu) constituie o experienţă ieşită din comun, restabilirea „vaselor comunicante” fiind un proces mult mai anevoios şi mai complicat decât părea imediat după 1989. Lucrurile reintră, aşadar, în ordinea lor firească, o dovadă fiind şi atracţia pe care o exercită poezia lui Grigore Vieru asupra criticii literare din Ţară, dispusă să analizeze cu mai multă luare aminte literatura din Basarabia şi să înţeleagă esenţa fenomenului. Anume aşa ni se prezintă monografia lui Theodor Codreanu *Duminica mare a lui Grigore Vieru* (Editura „Litera Internaţional”, Bucureşti – Chişinău, 2004) şi articolele *Poezia de patrie* şi *Grigore Vieru* (*la o nouă lectură*), semnate de Gheorghe Grigurcu şi, respectiv, de Alex. Ştefănescu, toţi trei cunoscuţi şi apreciaţi interpreţi ai procesului literar românesc contemporan.

Bun cunoscător al literaturii din Basarabia, profesorul Theodor Codreanu priveşte creaţia lui Grigore Vieru, pe care îl consideră „cel mai citit poet român din toate timpurile”, cu excepţia lui Mihai Eminescu, într-un context istorico-literar complex: de la consacrarea poetului în fosta Uniune Sovietică la reperele exegeţilor basarabeni şi până la reacţiile critice din Ţară. Pornind de la constatarea că într-o primă perioadă a afirmării lui Gr. Vieru a contat mult prestigiul de mare poet pe care l-a avut în spaţiul ex-sovietic, unde era cunoscut prin intermediul a numeroşi şi importanţi traducători, criticul şi istoricul huşean urmăreşte cu luare aminte portretul în timp al protagonistului cărţii sale, aşa cum este interpretat de critica literară basarabeană. Preaplinul şi freamătul creşterii, neliniştea şi „baladizarea” odată cu apariţia poemului *Cămăşile*, „estetica reazemului”, „principiul matern al universului” şi coroborarea dintre ele, *aproapele* şi *departele*, ce descind din principiul matern,

copilul ca *homo ludens*, miniaturalul, cantabilitatea versului vierean – toate acestea sunt desprinse din monografia lui Mihai Cimpoi *Întoarcerea la izvoare* spre a fi analizate dintr-o perspectivă actualizată. Extinderea axei comparatistice, pe linia Eminescu – Alecsandri – Coşbuc – Mateevici – Goga, ca „poezie-strigăt existenţial, oracular-mesianică şi înverşunat-pamfletară", reluarea în dezbatere a unor constante neoromantice vierene din perspectiva întoarcerii la „matricea românismului" în stare să refacă „întregul dezmembrat", poetica preaplinului evocată prin „trăirismul organic" transfigurat finalmente „în moralism şi mesianism", precum şi textualizarea postmodernistă de care Grigore Vieru nu e străin, comentate de criticul chişinăuian, ca şi diversele aspecte menţionate de către majoritatea exegeţilor şi confraţilor de condei sunt aduse în prim-plan, constituindu-se astfel într-un argument forte al popularităţii ieşite din comun de care s-a bucurat şi continuă să se bucure şi în postumitate autorul de pe marginea Prutului. Ţinând cont de criza spiritului european modern şi de raportarea literaturii române (de la 1900 încoace) la un prag zero al acestei crize, identificat cu Bacovia, precum şi de nevoia de depăşire a acesteia prin „întoarcerea la izvoarele tradiţiei, ale creştinismului în paradigmă modernă" (Ion Pillat, Tudor Arghezi, Lician Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Barbu, care „sunt splendide transcenderi ale crizei bacoviene"), distinsul critic de la Huşi precizează că „în această constelaţie intră şi Grigore Vieru, după măsura şi puterile talentului său". Evident, perspectiva propusă de Theodor Codreanu este una adecvată necesităţii de a explica lucrurile din rădăcină, având în vedere tot ce s-a întâmplat în planul culturii europene şi române din a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Articolele semnate de Gheorghe Grigurcu şi Alex. Ştefănescu se înscriu, de asemenea, în procesul tot mai pronunţat de abordare a literaturii basarabene din perspectiva autenticităţii. Captată mai mult de aspectul „poeziei de patrie", atenţia lui Gheorghe Grigurcu reţine versul „cabrat de revoltă", imaginile „compunându-se contrastant", viziunea „translirică, obiectivă", „lirismul colectiv, precipitat de o situaţie geopolitică", „imaginea limpidă înşelător transparentă", sugestiile folclorice „tratate fantast", sensibilitatea de grup, aspirantă spre gnomism, simbolurile – „un adevărat corn al abundenţei" cu care se identifică patria „neoromanticului" Grigore Vieru. Criticul originar din Basarabia îl vede pe Grigore Vieru drept un „menestrel al simţămintelor simple", înscriindu-l în categoria spiritelor din care mai fac parte poeţi precum Goga, Iosif, Coşbuc, Cotruş, Beniuc. Concluzia constă în relevanţa firescului iubirii de patrie, precum şi a „estetizării", pe care criticul le depistează în creaţia poetului de la Chişinău.

La rândul său, Alex. Ştefănescu apreciază opera lui Grigore Vieru pentru „conştiinţa valorii imense a limbii", pentru „simţul esenţialului", precum şi pentru neîntrecutele sale poezii axate pe sentimentul dragostei filiale.

Poezia lui Grigore Vieru se constituie între un proces al regăsirii de sine al autorului şi altul al destăinuirii. Deşi Constantin Noica, în perioada interbelică,

punea primul proces, al descifrării, al aflării cifrului, pe seama veacului trecut (când „demnitatea cea mai înaltă a minţii era să regăsească”) afirma, la 1939, în „Gând românesc”, următoarele: „Dar orişicine cunoaşte mentalitatea aceasta. O resimţim încă în noi înşine, fiecare, iar atunci când încetăm de a ne manifesta ca fiinţe mărturisitoare, redevenim degrabă minţi descoperitoare. Când ostenim de a destăinui, revenim la truda de a descifra. Cum ar putea spiritul nostru să asimileze atât de mult, să fie atât de mult, încât să privească tainele dinăuntru, ca taine, iar nu din afară, ca cifruri?”.

Procesul regăsirii din poezia lui Grigore Vieru este unul orientat către propriul eu. Or, aşa cum susţine în continuare autorul „sentimentului românesc al fiinţei”, „întors la sine, spiritul nu mai dezvăluie: destăinuieşte şi de aceea ştiinţa contemporană, de pildă, pare, după cele ce arată cunoscătorii, mai degrabă decât dezlegare a minunilor lumii, o mărturisire, mărturisire a puterilor spiritului. Ba mai mult încă, pare a mărturisi de participaţia spiritului la alcătuirea inteligibilă a lumii, participaţie atât de largă încât s-a putut spune că, urmărind câte ceva, spiritul nu face totuşi decât să se regăsească pe sine. Dezlegarea de taină proprie, deci Dezlegare de sine” [215, p. 6-7].

Între aspectele hotărâtoare ale contemporaneităţii, aspecte ce argumentează că *destăinuirea şi nu descifrarea comandă ceasul de azi*, Constantin Noica numeşte *pornirea spiritului de a fi trăitor şi înţelegător, iar nu simplu contemplator*.

Cunoaşterea vieţii, în cazul lui Grigore Vieru, se petrece din interiorul unei înţelegeri ce aparţine poporului, imaginea mamei contribuind la simplificarea, în sensul bun al cuvântului, a descifrării problemelor complexe ale vieţii. De altfel, poetul exprimă acest crez în felul următor: *Eu nu a fi simplu râvnesc, ci a fi înţeles* [292, p. 292]. Orientată astfel către subiect, poezia sa se constituie în lungi căutări de repere sacre. Spirit însetat de o copilărie eternă, devotându-i-se de la debutul său literar la modul concret în volumele de poezie consacrate copiilor: *Alarma* (1954), *Muzicuţe* (1958), *La fereastra cu minuni* (1960), Grigore Vieru, ca şi Lucian Blaga de altfel, receptează acest anotimp al vieţii ca pe o experienţă reală şi mitică în acelaşi timp. Poetul basarabean îşi recunoaşte originea sa de poet în felul următor: *Poezia mea de-acolo porneşte, din copilărie*. Blaga descindea dintr-o lume legendară a muntelui şi poeziile sale născute sub acest semn, aşa cum observa Aron Cotruş, nenumărate, „toate sunt rodul unor experienţe interne acumulate de-a lungul copilăriei, al veşnicei copilării, închisă în străfundurile fiinţei sale ca un izvor al vieţii adevărate. Dar cum orice experienţă a copilăriei se desfăşoară la graniţa incertă dintre mit şi realitate, ea este prin aceasta o experienţă reală şi mitică în acelaşi timp. Poeziile lui Blaga purced din această dublă sursă, de aceea pe de o parte ele se deschid, se oferă înţelegerii, pe de altă parte se închid asemeni runelor, peste propria lor taină. Obscuritatea lor nu ţine de vreun ermetism al expresiei, ci le este consubstanţială, după cum nefiinţa este consubstanţială fiinţei şi

întunericul – luminii. Este un dar al copilăriei de a accepta nestingherită această dualitate, ca un mister fundamental şi ireductibil al existenţei fără s-o tulbure cu felul unificator al spiritului logic” [93, p. 177].

În mod similar se proiectează copilăria şi în creaţia lui Grigore Vieru. Dacă poezia lui Blaga, pe de o parte, se deschide, iar pe de alta, se închide *asemeni runelor*, la Vieru ne întâmpină nişte semne după care, în ciuda simplităţii lor, rămâne o realitate cu adâncuri nedescifrabile până la capăt. Influenţa plină de mister pe care o exercită noaptea asupra muntelui la Blaga, în creaţia poetului de *pe valea cu Prutul* se desprinde dintr-un context mai ontologizat, dar miticul este predominant şi aici, *lacrima* obscurizând lumea mitică din poezia lui Grigore Vieru, aşa cum se întâmplă, de fapt, cu toată poezia basarabeană.

3.3.3. **„Casa natală, obiect liric sacru”**

„Mama”, „copilul”, „casa părintească”, „satul”, la Grigore Vieru, sunt unite între ele într-un timp sacru, de început. Totul aici fiind circumscris, apropiat, interiorizat, întors către sine, introvertit, refractar departelui:

„Hau-hau! departele
Aud cum mă latră,
Cum clănţăie umbra
Colţilor lui
Pe apă, pe spicu-mi din vatră,
Hau-hau”

exprimă nedesprinderea de natura-mamă, suspendarea în solarul, astralul relevant mai ales din perspectiva acvaticului:

„Sub stele trece apa
Cu lacrima de-o seamă”.

E un univers biblic amintind de cel descris în *Evanghelia* după Ioan, în care „dacă nu se naşte cineva din apă şi din Duh, nu poate să intre în împărăţia lui Dumnezeu”. Unitatea originară, lipirea lunii de cer, a soarelui de ape, a pietrelor de pământ indică o stare de început. Pâinea rotundă *creşte ca floarea de lotus pe apa sudorii noastre* (vezi poezia *Această pâine*), iar piatra e asociată cu chipul mamei:

„Mi-i dor de o piatră
Ce a rămas piatră –
De o piatră de câmp.
Bună ziua, mamă! Să-i spun
Şi ea să-mi surâdă tăcută,
Sură cu chip colţuros

Voind a se scula de jos,
Dar neputând
De trudită ce este”
(*Mi-e dor de o piatră*).

Este prezentă aici conştiinţa mineralului, cum ar fi spus Rudolf Steiner, sau acel somn profund necunoscut omului, amintind de blagiana *lauda somnului*, în care desemnează o stare pură, lipsită de dorinţe, din care ia fiinţă voinţa infailibilă. Magia este copleşitoare. Tot ce e la sânul ţărânii e viu, spune Grigore Vieru într-un interviu, şi piatra e vie. *Întoarce piatra cu faţa spre tine şi vei vedea că-i plânsă* [294, p. 252]. Miracolul se desprinde din *vântul suflând curat dinspre munţi*, în care te poţi *vedea ca-n oglindă*, din *mirosul magic de brad*. *Scăldat de o apă vioară curată ca lacrima, încălzit iarna la pieptul a trei păduri de stejar, răcorit vara de frunza lor* şi *de umbra prelungă a munţilor*, satul poetului este *picurat alb pe deal ca sarea sudorii pe bivoli*. Copilăria, în creaţia poetului basarabean, nedespărţită de chipul mamei, de casa părintească, de sat, transferă cititorul într-un timp sacru de *duminică*:

„Aici, dacă nu eşti alb de ninsoare,
Eşti alb de duminică.
...
Aici omul prin ploaie
Trece descoperit
Ca într-un ritual,
Iar melcul
Din palma copilului
Preţuieşte mai mult
Decât tot argintul viu”
(*Casă părintească*, vol. *Taina care mă apără*).

„Duminica” este timpul *jocului de familie*, când copiii umplu *golul rotund* al inelelor părinţilor cu văzul lor luminos. În *hramul graiului* poetul se roagă *duminica* şi *lunea*, Logosului revenindu-i cea de a şaptea zi numită şi *Duminica cuvintelor*. Astfel, la Grigore Vieru graiul este contaminat de sacralitatea duminicii, când „Omul trebuie să-şi aducă aminte de Dumnezeu care din nimic a adus toate la existenţă şi să-l imite pe Creatorul său sfinţind ziua a şaptea prin încetarea activităţii sale obişnuite, pentru a arăta că timpul însuşi face parte din lucrarea Lui” [256, p. 196]. Semnificaţia religioasă a repausului duminical, amintind că *repausul uman trebuie să aibă ca model pe cel divin* [121, p. 17], lucrează, în poezia lui Vieru, în sensul readucerii omului spre cele dumnezeieşti. Într-un timp cu numeroase sărbători impuse, purtând un caracter festivist profanator ce îndepărtau omul de sine însuşi, poetul ne atrage atenţia asupra naturii creştineşti a sărbătorii, delimitate după criteriul apropierii omului de Dumnezeu. Asemuită *cu*

mireasma de floare de salcâm, cu *un fel de lapte din parcă alt tărâm*, cu *dulcele zvon de clopot*, ce ar putea fi întins ca mierea pe *pâine şi mâncat*, duminica este zi de purificare prin revenirea la casa părintească:

„La alba-ne căsuţă
Curată ca un ou
Eu aşteptam să vină
Duminica din nou”.

(*Duminica*, vol. *Taina care mă apără*).

În general, laitmotivul „casei” în lirica basarabeană ne trimite cu gândul la „casa părintească” a lui Dumitru Matcovschi şi la „casa de pe margine de Prut” a lui Grigore Vieru. La Dumitru Matcovschi, „nouă” sau „mai bătrână”, ea este „sfânta casă părintească”. Aflată „lângă-o gură de fântână, lângă-un râu, lângă-o pădure”, este locul *Unde mama ne-a dat nume*,

„Şi cu dâns’ la fiecare –
Jumătatea lui de soare”.

„Cu căciulă mocănească” şi „cu prag de piatră tare”, ea descinde din timpuri străvechi când, aşa cum scrie Mircea Eliade, „casa omului arhaic nu era o „maşină de locuit” ci, ca tot ce imagina şi făcea el, un punct de intersecţie între mai multe niveluri cosmice. Adăpostindu-se într-o casă, omul arhaic nu se izola de cosmos, dimpotrivă, venea să locuiască în chiar centrul lui. Căci aşa era ea, însăşi o *imago mundi* (s.a.), o icoană a întregului cosmic” [127, p. 250]. Dumitru Matcovschi evocă tradiţionala casă cu contururi arhaice, locul de salvare de intemperii:

„Iar când grijile ne-ndeasă,
Tot aici venim, acasă...”.

La Grigore Vieru motivul casei părinteşti se profilează, chiar din titlu, în trei din poeziile sale: *Casa mea*, *Acasă* şi *Acasă. 1968*. Nu simpla veneraţie este prezentă aici. La momentul apariţiei primei poezii, dintre cele numite mai sus, se remarca, întâi de toate, sentimentul de fiu rătăcitor reîntors pentru a-şi cere iertare de la bătrânescul lăcaş. Celelalte două poezii accentuează dramatismul îndepărtării de universul primordial reconfortant şi salvator. În cea de a doua poezie casa ca spaţiu ocrotitor se face prezentă prin greul colorat al lăicerelor:

„Mă trezesc dimineaţa
cu toate lăicerele casei pe mine,
ostenit de greul lor colorat”.

În ele este ţesută strădania de a menţine căldura pentru cel înstrăinat de-acasă:

„«Mă temeam
să nu-ţi fie frig», zice mama”.

Casa de altă dată nu mai este casa mea ca în poezia precedentă. Spaţiul ei se extinde:

„Vin rudele să mă vadă
vorbesc în şoaptă afară
ca la priveghi
să nu-mi tulbure somnul”.

Amplificarea spaţiului închis al casei oferă autorului perspectiva unui portret colectiv al neamului adunat într-o singură icoană. Deci, prezentă după cadru, casa este un pretext pentru exprimarea sentimentului de dragoste pentru neam, este altarul oficierii acestui sentiment înălţător. Mai impresionant este exprimată dragostea de baştină în poezia *Acasă* (1968), în care este subliniată ruptura, distanţarea dintre poet şi cei de acasă. Refacerea este scurtă, măsurată în secunde („Matinale secunde picură cling-cling pe coasa dezumbririi”), şi are funcţia de a sublinia, pe de o parte, imensitatea dorului şi, pe de altă parte, conştiinţa dramaticei rupturi şi a îndepărtării de această axă a lumii:

„Dimineaţă. Puţină
Ca o mână de grâu
În zilele foamei”.

Casa este, în cazul acesta, unul dintre motivele poetice ce îl va îndrepta spre o trăire fragmentară după modelul poeziei moderne, subminând folclorismul accentuat, remarcat cu uşurinţă la Vieru. Factura versului şi a imaginilor sunt şi ele grăitoare în sensul modernităţii verbului vierean. Casa părintească sau, cum scrie Eugen Simion, „casa natală, obiect liric sacru, pentru poetul ce trăieşte într-o vatră de nestatornicie a istoriei” [257, p. 23] are, aşadar, semnificaţia unui loc sacru ancorat în duminică. Grigore Vieru „ne vorbeşte din casa sa natală ca din centrul sensibil al lumii” [61, p. 132]. Astfel se explică vibrantele ecouri ale înstrăinării la poetul nostru. Dintre rândurile poeziei *Casa mea*, având forma unui proces al dezvinovăţirii fiului rătăcitor care a părăsit casa, luând-o şi pe mama cu el, ne întâmpină, pe lângă o dramă a îndepărtării de baştină, pe care s-a pus accentul în critica literară a timpului, drama despărţirii de începuturile sacre. S-ar părea că este vorba despre feciorul plecat în lume în căutarea norocului. Însă, centrată în jurul casei bătrâneşti părăsite, acţiunea poetică se desfăşoară între logos şi casa îmbătrânită şi amuţită. De o parte se află discursul liric, de alta – casa, scufundată în tăcere, aşa încât discursul este, de fapt, un monolog, traducând perfect nevoia de exprimare a unui eu ce trăieşte drama îndepărtării de începuturi. Fiul revine acasă, doar când casa e mai mult o amintire, iar între aceştia doi s-a aşternut experienţa înstrăinării şi a însingurării:

„Tu mă iartă, o, mă iartă,
Casa mea, de humă, tu.
Despre toate-am scris pe lume,
Numai despre tine – nu”.

Uitarea este aproape definitivă. Procesul invers, al scoaterii casei din bezna în care se scufundă, este aproape imposibil. Deposedarea casei părinteşti de su-

fletul sacru al mamei duce la un dezechilibru atât în sufletul matern (inadaptabil la schimbările vieţii moderne), cât şi în universul arhaic ce îşi pierde iremediabil însemnele:

„Ţi-am luat-o şi pe mama
Şi-aţi rămas acuma, ia,
Vai, nici tu în rând cu lumea
Şi nici orăşeancă ea”.

Bezna este cea care acoperă această lume sacră, salvând-o printr-o îndepărtare crescândă de firea omului modern. De acum încolo „sacrul”, devenit întuneric misterios, nu mai e „provocat” decât în joaca de copil:

„Las’că vin eu cu bătrâna,
Şi nepotu-ţi o să-l iau,
Care pe neprins de veste
Speria-va-ţi bezna: «Hau!»”.

Drama conştientizată a îndepărtării de sacralitatea începuturilor se materializează în lacrimă:

„...Şi vei plânge cu bătrâna,
De dor
Ca două femei”.

Scufundarea casei în tăcerea lungă este însoţită de tulburarea finală „a văzului”, sentiment provocat de sciziunea modernă a sufletului şi răsfrânt asupra întregii poezii:

„Şi vei tace lung cu mine
Cu văz tulbur şi durut,
Casă văduvă şi tristă
De pe margine de Prut”.

Am urmărit modul în care se produce, în poezia lui Grigore Vieru, pivotarea sacrului şi în care acesta se îndepărtează într-o zonă în care lumina amintirii se preschimbă în întuneric. Este o viziune lucidă, profund modernă, realizată cu mijloacele cele mai simple de exprimare, poezia lui Grigore Vieru având capacitatea de a ademeni până peste pragul modernităţii o lume arhaică a unităţii de început, de care noi, cei de azi, ne dezicem cu prea multă uşurinţă.

3.3.4. **Cunoaşterea intelectualizată vs cunoaşterea dionisiacă**

Apăsătoarea îndepărtare de sacralitate parvine şi din poezia *Copii rătăciţi prin pământ*, în care glasurile copiilor rătăciţi sub pământ, ca de altfel şi *corul invalizilor de război* dintr-o altă poezie, deţin funcţia pe care o avea corul în teatrul antic – de a exprima „primatul contemplaţiei acţiunii asupra acţiunii”, prin

aceasta evidenţiindu-se o forţă divină nu prezentă, ci absentă sau sustragerea divinităţii. Dumnezeu este astfel absenţa care tulbură [317, p. 169].

Să urmărim acum modul în care Grigore Vieru pune accentul pe raportul dintre un sens profund contemporan şi divinitatea care se sustrage. Glasurile de copii dau tonul dialogului dificil de întreţinut:

„Oh, aşa de greu
N-ai fost niciodată!
Suntem prea fragili,
Pământule, tată”.

Pământul străbun, la fel ca întotdeauna, „deschis” spre cer, „ca o vază”, este apăsat de monumentele ce presupun bântuirea războaielor şi superficializarea venerării jertfelor:

„– Nu-s greu, măi copii,
eu sunt ca o vază...
Dar cresc monumentele
Şi mult mă apasă...”.

Cerul cu Luna devin apăsătoare din cauza îndepărtării de cele sfinte:

„Şi mai ales Cerul
Şi mai ales Luna,
Ce mă apasă
de-o vreme întruna”.

Tânguirea copiilor, care îndeplinesc aici funcţia de „victime ispăşitoare” („victime émissaire”, René Girard), reluată, subliniază continuitatea procesului de coborâre a sacrului în adâncuri şi neputinţa „stopării” acestui proces:

„– Oh, noi prin ţărânele
tale, prin prunduri
ne ducem, ne ducem
Mai tot la afunduri”.

Pivotarea sacrului în realităţile moderne este ceea ce îl preocupă pe poetul care îi îndeamnă pe copiii martirizaţi:

„– Sfinţii mei,
ţineţi-vă
de rădăcinile pomilor
şi-a monumentelor,
a înaltelor case...”.

Răspunsul dat de copii la acest îndemn:

„– Oh, sunt lunecoase,
Sunt lunecoase,
Sunt lunecoase!..”

este de natură să exprime raporturile dintre sacru şi profan. În aceste condiţii, ceea ce trebuie subliniat este atât dependenţa unui spaţiu de celălalt, cât şi caracterul imanent şi în acelaşi timp transcendent al sacrului. Conceperea ideii de divinitate pe calea imanenţei şi, totodată, a transcendenţei se desprinde din următorul tablou având drept „protagonişti" „albastra nesfârşire", „orbul dalb ca de nea" şi pruncul uniţi sub „calde-amiezi":

„Sub albastra nesfârşire
Orbul dalb ca de nea
Cu mişcări îngândurate
Un harbuz tăia,
Ce era aşa de roşu
Şi aşa de miresmat,
Încât desfăcut pe iarbă,
Îl vede cu adevărat.
Luă hrinca cea mai mare
Şi-o dădu sub calde-amiezi
Unui prunc cu ochii negri
Ca seminţele din miez".

(*Tablou*).

Puritatea pruncului şi capacitatea vizionară a orbului înlesnesc calea spre înţelegerea divinităţii, în exemplul de mai sus, precum şi în monologul nevăzătorului din rândurile ce urmează:

„Când
Caldă mult
La mine-n palmă
Mânuţa celor mici găsesc,
aud obrajii lor cei teferi
Cum roşu-roşu
Înfloresc".

(*Orb*).

Să amintim aici că orbul de la naştere este, aşa cum ne spune *Sfânta Evanghelie* după Ioan (cap. IX, 3), „ca să se arate lucrările lui Dumnezeu în el". Nevoia de a face sesizabilă ideea divină este dictată de nevoia de cunoaştere:

„dacă n-am zbura răzvrătit
către stele
Odată s-ar putea
peste noi să se prăbuşe ele".

(*Acasă*).

Dar poetul ne previne că există o limită, după care cunoaşterea poate degenera în profan:

„În fiecare zi
Îmi sângeră palmele
cărând pietrele cereştilor stele.
O, numai
de n-am ridica piramide
din ele!”.

(*Sunt*).

Avertizarea se referă şi la năzuinţa spre sacru prin autocunoaştere şi autoperfecţionare sau autodepăşire:

„Dar vine un timp
Când şi perfecţi suntem.
Perfecţiunea atunci ne apasă
Ca un greu blestem”.

(*Dar vine un timp*).

Întrebarea care însoţeşte demersul cunoaşterii la Vieru este:

„Cum să-nvingi?
De ce să-nvingi
Străbunul oare,
Alba rouă pe ferigi,
Pe tine, mamă?”.

(*Iarba*).

Mama, în poezia lui Grigore Vieru, corespunde total omului integru. Or, tocmai imaginea omului privit ca un întreg, conform opiniei lui Anton Dumitriu, „a fost pierdută în lumea modernă din cauza metodei analitice predominante, iar ca o consecinţă şi proiectarea lui ideală. Pierderea exprimă însă, în acelaşi timp, în aglomerările urbane tot mai largi ale lumii moderne, o anume anonimizare a insului, o diminuare de personalitate” [115, p. 8].

Amintirea copilăriei lumii în poezia lui Grigore Vieru revine sub diverse chipuri. Astfel, într-o poezie, speriaţi de oraşul în care viţele-de-vie („viţele mele”, scrie poetul) „zac cu rădăcinile întoarse către stele”:

„Iezii lui Creangă
Zvâcnesc îndărăt către sat
Prin câmpii,
În linii subţiri,
Ca nişte ţipete de copii”.

(*Iezii lui Creangă*).

În *Iezii lui Creangă* este surprinsă imaginea sacră a copilăriei lumii speriată de civilizaţie, poetul plasându-se între acestea două, fără însă a-şi afla loc:

„Pun cartea lui Creangă jos,
Pe globul pământesc
Mă uit îndurerat după iezi,

Mă uit la luminile oraşului,
ce, roşii, rămuresc”.

Pe fundalul căutării acelui loc printre „modernele case zvelte din piatră argintie”, unde sufletul copilăriei omenirii, asemeni iezilor lui Creangă, „să zburde” în voie ca într-o „verde poiană”, viziunea profanării sacrului este izbitoare. Scena în care profanul, asociat cu „trupul prăpăstios de hău”, cu „şerpii”, „ia în posesiune” sacralitatea „sfintelor odăjdii”, a „icoanei”, a „şervetelor ninse”, a „busuiocului” are un aspect de *coşmar*. Citām poezia cu acelaşi titlu:

„Intrase-n casă duhul rău
Cu trup prăpăstios de hău
Sub sfinte odăjdii
Strălucind
de aur şi de argint.
L-a scos din rămi
pe Dumnezeu.
«Nu-i idol el, – a spus. –
Mi-s eu!».
Smulgând busuioc, şervete ninse,
cu şerpi
icoana-mpodobise.
Pe urmă duhul rău plecase
în iad, ori poate-n altă casă,
Împrejmuiau doar şerpii rama.
Şi se-nchina cu groază
mama”.

Procesul invers, al sacralizării, se desfăşoară sub „acompaniamentul” liturgic al ploii. Ploaia cu rol de liant între cei de o parte şi de alta a hotarului vieţii este frecventă. Iată un exemplu:

„Iar soarele sub cap
Mi s-a topit
Şi-asemeni ploii
În pământ s-a scurs”.

(*Apleacă-ţi chipul*).

Aşa încât în afirmaţia poetului:

„După mamă
după copii
şi după iubită
n-am aproape pe nimeni
ca ploaia”

(*Aer verde, matern*).

aflăm un argument în favoarea viziunii sacralizatoare asupra ploii. Sub acţiunea ei aerul devine „matern”, conferindu-i-se consistenţă sau „culoare”.

Materializării magice a sufletescului în poezia lui Grigore Vieru i se opune „îndoiala”, sub semnul căreia sacrul se spulberă, fără însă a dispărea din orizontul unei cunoaşteri interioare, intuitive:

„Totul e îndoielnic –
Chiar şi ochii acei.
Poate nu-s ai iubitei,
Poate-ai altei femei.
Totul e îndoielnic –
Chiar şi izvorul.
Poate că nu el se-aude,
Poate că dorul”.

(*M-a strigat cineva?*).

Infinitul plin de mister este zona în care sacrul se pierde şi în acelaşi timp este de găsit:

„Rostesc cuvinte
Ca să iau aer.
Adorm,
Ca să nu mai ştiu.
Tai pâine
S-o bucur pe mama.
Ascult mierla
Ca să nu mint.
Mă uit la tei,
Ca să nu uit.
Am rupt acest trandafir.
De ce?”.

(*Am rupt acest trandafir*).

„Semnele” sacre transpar în „ochii iubitei”, în cuvintele ce ţin loc de aer, în pâinea ce o bucură pe mama sau teiul ce ţine loc de memorie. Autorul însă lasă să se înţeleagă că, de fapt, acestea încă nu fac comensurabilă sacralitatea care se desprinde dintr-o înţelegere infinită a cauzalităţii ei.

De aici încolo perspectiva transcendentalizării sacrului ce se retrage din câmpul cunoaşterii pe calea intelectului rămâne deschisă. La polul opus cunoaşterii intelectualizate se situează dionisiacul, care, la Grigore Vieru, are tendinţa de a se contopi cu religiozitatea. De altfel, Dionysos este un personaj divin, care în imaginaţia greacă se manifesta şi se revela prin prezenţa în faţa lui Dumnezeu într-o relaţie „faţă către faţă, într-un raport dual, simetric, dar inegal, privirea lui Dumnezeu captând privirea omului fascinat pentru a-l poseda” [320, p. 212-213].

„Agentul" dionisiacului, în cazul poetului nostru, este acelaşi omniprezent protagonist vierean, ghiduşul – de astă dată copil:

„Când eram mic
mă vâram gol
între pământ şi ploaie
taman când dragostea le era mai mare".
(*Creşteam mare*).

3.3.5. **Ludicul**

Matei Călinescu atrăgea atenţia asupra faptului că „dimensiunea ludică" pune probleme diverse, din perspectivă antropologică sau psihologică [54, p. 148-150]. „Gâdilat de ierburi şi ploi", râzând „cu tot curcubeul", copilul din creaţia lui Vieru se află „departe-departe" de bunica din pragul cu semnificaţia de trecere dintr-un loc în altul, cu alte cuvinte, însemnând distanţarea şi apropierea dintre sacru şi profan. Sacralizarea e stimulată de joc, de ludic. Să amintim aici că iniţial Ludi avea drept funcţie principală să întreţină o forţă sacră de care era legată viaţa naturii, a unui grup uman, ori a unui personaj important. Jocurile rituale constituiau mijlocul exemplar de a întineri lumea, zeii, morţii şi viii [apud: 10, p. 144]. Ludicul este un element constitutiv al universului vierean şi decurge din faptul că, aşa cum afirmam la începutul acestui capitol, poetul nostru descinde din spaţiul copilăriei. Or, după cum susţine Johan Huizunga, autorul lucrării *Homo ludens*, „copilul se joacă în cea mai sfântă seriozitate". Despre îmbinarea jocului şi a seriozităţii, mai exact – a fricii de Dumnezeu, referindu-se la lumea celor mici, autorul *Duminicii cuvintelor* scrie: „Copiii să crească în frica lui Dumnezeu, dar jucându-se în ea" [293, p. 5]. Ţinând cont de faptul că Platon identifica, fără rezerve, jocul şi acţiunea sacră, Johan Huizunga analizează corelaţia intimă dintre cult şi joc, văzând identitatea totală dintre forma rituală şi cea ludică „într-o lumină mai vie", iar întrebarea „în ce măsură orice acţiune sacrală intră în sfera jocului" – actuală [160, p. 58-59]. În ceea ce priveşte trăsătura comună dintre „joc" şi „acţiunea sacră", autorul olandez o află în sustragerea spaţială vieţii obişnuite: „un spaţiu închis este separat, delimitat de mediul cotidian, fie în mod material, fie mental. Înlăuntrul lui are loc jocul, înlăuntrul lui sunt valabile regulile jocului. Delimitarea unui loc consacrat este şi caracteristica primordială a oricărei acţiuni sacre" [160, p. 59].

Spaţiul ludicului sacru în poezia lui Grigore Vieru ia proporţii pe măsură ce e populat de micile şi nevinovatele fiinţe umane sau de oricare dintre micile vietăţi. Atmosfera e solară, de după ploaie, când „râde cerul albăstrui, curcubeul – gura lui!" şi „peste toate satele e senin ca laptele", pâiniţa e „cuminte, cu faţa

fierbinte, ca faţa măicuţei, ca mâna tăicuţei, ca soarele-n vară, ca bulgăru-n ţară!". „Albinuţa" îşi rosteşte nestingherită monologul marcat de o sporită nevoie de libertate, iar copilul comunică cu soarele, care i se supune ascultându-i poruncile. Discursul e adânc marcat de formulele magice orale de felul „Luci, soare, luci...". Iată un exemplu:

„– Soare-soare, frăţioare
Hai dă drumul la izvoare".

Tehnicile ţin de scoaterea din înţepenire a regnului vegetal, animal şi uman. Ceea ce dă unitate acestui univers atins de graţia divină este imanenţa forţei ocrotitoare a maternităţii:

„– Pui golaşi, cum staţi în cuib voi
Fără plăpumioare?
– Ne-nvelim cu ale mamei
calde aripioare.
– Dar când mama nu-i acasă
şi ploiţa cerne?
– Ne-nvelim atunci cu frunza
Ramurii materne...".
(*Puişorii*).

Punerea la încercare a isteţimii copilului se desprinde din contextul unor poezii cu caracter iniţiatic. Între acestea se remarcă poeziile-ghicitori, care la Grigore Vieru depăşesc, de fapt, cadrul literaturii destinate copiilor. Se ştie că din cele mai vechi timpuri „întrecerea în a pune şi a rezolva ghicitori, departe de a fi un simplu divertisment, constituie o parte esenţială a cultului sacrificional. Rezolvarea ghicitorilor se poate ocoli la fel de puţin ca şi însuşi sacrificiul. Căci forţează mâna zeilor" [160, p. 182]. Întrebările ce ţin de gravitatea concepţiei despre viaţă, îmbrăcate în haina ludică a ghicitorii, ne întâmpină la tot pasul în universul vierean, aşa cum se întâmplă şi în poezia *Ghicitoare fără sfârşit*.

Exerciţiul ghicitorii de mai sus vădeşte un caracter sacru în faptul că de soluţia ei este condiţionată, din punctul de vedere al autorului, însăşi existenţa mamei relevată în „izvor", „stea", „lacrimă", „nemărginire", „mama" fiind numele secret a tot ce e mai de preţ, ce i se dezvăluie cititorului cu ajutorul efectului magic. Magia cuvântului sacru „mama", pe care „pruncii îl zuruie, bătrânii îl visează, bolnavii îl şoptesc, muţii îl gândesc, fricoşii îl strigă, orfanii îl lacrimă, rănitţii îl cheamă", face parte dintr-un ritual al „dreptei laude" adus divinităţii prin starea de cântec sau prin sufletescul decantabil. Amintim că, după o expresie a hispanicului Domaso Alonso, „muzica este unul din principalele elemente ale sacralizării" [98, p. 185].

3.3.6. **„Cu cât cânt cu-atâta sunt”**

Condus de un sentiment al divinaţiei, Grigore Vieru îşi grupează poeziile din volumul *Numele tău* (1968) în *Cântece pentru pământ, Cântece de iubire, Cântece pentru mama*. Inspiraţia vine şi din versul popular *Cu cât cânt cu-atâta sunt*, care exprimă şi un grad de religiozitate al autorului anonim. De remarcat că în plan mistic starea de cântec sau cântecul apare „atunci când splendoarea arzătoarei iubiri eterne pătrunde într-un suflet roditor, atunci când gândul devine cântec, iar mintea se preschimbă într-un deplin sunet dulce” [apud: 278, p. 136]. La Grigore Vieru cântecul traduce percepţiile unei conştiinţe exaltate de iubire, transformată în rugăciune de preamărire a vieţii. De aici frecvenţa cuvântului „rugă” şi „rugăciune” în creaţia sa. *Rugăciune pentru mama* este şi titlul unuia dintre volumele sale de versuri. Sursa ce dă naştere necesităţii de preamărire a lumii şi a vieţii vine, după cum scrie Nikolai Arseniev, „din credinţa că viaţa veşnică a intrat în lume, că cuvântul s-a făcut trup şi s-a sălăşluit printre noi”, şi „a trecut prin adâncurile morţii”. Raportat la poezie, cântecul este „un simptom al echilibrului, – el este victoria asupra tulburării, el înseamnă întoarcerea forţei. Poetul este pentru propria sa viaţă ceea ce Dumnezeu este pentru lume. Aici el intră prin sensibilitate, dar domină prin esenţă. Natura sa este contemplativă, iar activitatea (raţională sau pasională) nu este decât modul său inferior” [apud: 299, p. 190.].

Dualitatea genuină a naturii umane ca „diferenţă de esenţă între *animus*, sinele de suprafaţă, şi *anima*, sinele transcendental, aflat în legătură cu realităţile supranaturale”, din corelaţia cărora ia fiinţă şi cântecul, s-a aflat mereu în centrul atenţiei psihologiei religiei. Această dogmă religioasă este surprinsă magistral de către Paul Claudel într-o parabolă despre *Animus* şi *Anima*: „*Animus* – eul de suprafaţă; *Anima*, eul profund; *Animus*, cunoaştere raţională, *Anima*, cunoaştere mistică sau poetică” [299**,** p. 112-113]. Henri Bremond, care îl citează pe poetul francez, face distincţia sensibilă dintre acestea două, nominalizându-le simbolic prin *Eu* (Je) şi *Sine* (Moi). „Eul” care se agită în circumferinţa sufletului, care se afirmă şi are mereu teama că nu s-a afirmat destul; absorbit de contemplarea şi de renovarea umbrelor sale chinezeşti: imagini, senzaţii, sentimente, idei, silogisme, şi atât de agitat în strâmtoarea acestui teatru culisat, încât termină prin aceea că nu mai aude concertele ce se dau dincolo de scenă, nu mai aude muzica liniştii; *Sinele* central, care de asemenea se agită, dar cu o aşa intensitate şi pace, încât *Eul* îl crede inert, adormit, pasiv; *Eul* care se încântă şi se nutreşte cu noţiuni şi cuvinte, *Sinele* care se asociază, se uneşte cu realităţile. *Sinele* care primeşte vizitele lui Dumnezeu; *Eul* care adeseori le amână, le stinghereşte, le volatilizează, pierzând binefacerea.

Anima-Sinele este „zona profundă, regiunea sacră” sau „punctul extrem, piscul”, esenţa sufletului, centrul inimii, după cuvintele misticului Brabançon [apud: 299, p. 114-115].

O luptă similară dintre un eu de suprafaţă şi altul de adâncime, dintre „inimă” şi „suflet”, subtilizează poezia basarabeană cu începere din anii ’70. Antrenată în această „dispută”, poezia lui Grigore Vieru se evidenţiază prin consecvenţa cu care sinele smerit, stăpânind „esenţa sufletului”, se opune eului afişat obraznic:

„Sunt fericit că n-am cântat păunii
Cântat-am mărul înflorit
Cel ruşinându-se
De trupul gol al lunii
Izvorul care reînvaţă
De unde vine”.

(*Despre fericire*).

Smerenia, în poezia lui Grigore Vieru, dă putere de rodire, de împlinire şi de stăpânire a începuturilor sacre. Situarea pe „marginea” fenomenelor vine din aceeaşi pornire de a-şi stăpâni sinele, de a nu pierde credinţa, speranţa şi dragostea de aproapele său:

„Locuiesc la marginea
Unei iubiri,
La mijlocul ei
Trăieşte credinţa mea”.

(*Locuiesc*).

Este aici exprimată, fără doar şi poate, şi o anume ţinută etică. Dar nu numai această semnificaţie o are „marginea” la Grigore Vieru. Pe baza corelaţiei acesteia cu „miezul” ia fiinţă un joc subtil dintre ceea ce e stăpânit de înţelegerea umană şi ceea ce el încă nu a luat în stăpânire:

„Într-o pită
mierla cânta:
în miezul ei.
Afară cântul nu răzbătea.
Să cânţi într-o pâine
nu e uşor.
Nu e uşor să cânţi
în ceaţa ei albă
«Ah, unde eşti, margine?!»”.

(*Într-o pită mierla*).

„Metoda” de cunoaştere aici este una magică. Imaginea mierlei cântând în ceaţa albă a pâinii nu depăşeşte cadrul magiei verbale, care nu este altceva decât

acea instinctivă „dorinţă de a cunoaşte mai mult a omului aplicată lucrurilor suprasensibile” şi vine din teribila putere a verbului de „a conjura”, care şi-a asumat cândva sarcina de a constrânge „spiritele oamenilor şi ale îngerilor” [278, p. 249]. „Ceaţa albă”, în care doar cântecul mierlei se face auzit, vorbeşte despre inaccesibilitatea cunoaşterii lui Dumnezeu. „Dumnezeu e cu atât mai inaccesibil, scrie Nichifor Crainic, referindu-se la creaţia lui Vasile Voiculescu, cu cât ne avântăm mai îndrăzneţ în obscuritatea ce-l învăluie şi dincolo de care simţim că este” [96, p. 107]. Cântecul, la fel ca şi oda, care denotă şi o mare putere de concentrare a energiilor sufletului, proiectarea sentimentului în spaţiul astral şi în cel acvatic, păstrătoare ale memoriei umane, toate acestea, prezente în versurile lui Grigore Vieru, ne vorbesc despre acumularea magiei, despre condensarea extazului, care este „primul moment al oricărei vieţi religioase, alfa şi omega al stării religioase” [319, p. 67] şi explică materializarea aerului în cuvânt:

„Rostesc cuvinte ca să iau aer”,

sau în cântecul mierlei:

„Nu poţi să smulgi din aer
Al mierlei cântec spus”.

Aerul aici are semnificaţia ezoterică a spiritului, căci el „este un element sufletesc. A respira înseamnă a te spiritualiza” [263, p. 111]. *Albina* este un alt echivalent al sufletescului şi are putere de pivotare a sacrului:

„Ca Ştefan, neştiind săgeata
A o trimite lung în zbor,
Eu, unde te opreşti tu, soro,
Acolo stau să-nalţ sobor”.

O mare forţă de atracţie în spaţiul liric vierean o are metafora ploii şi a acvaticului în general. Poetul mărturiseşte:

„Toate cântecele mele neînţelese
Sunt rugăciuni pentru ploaie”.

(*Aer, verde, matern*).

„Aburirea” şi „înrourarea”, ca şi „vălurarea”, fac parte din acelaşi scenariu în care materia curge lin sau se revarsă tumultuos. Iată un exemplu:

„Era lună, era floare,
Părul mamei cădea lung,
Parcă tot ploua cu soare
Peste trup golaş de prunc”.

Vom aminti în paranteză că în expresia metaforică devenită uzuală „revărsatul zorilor”, de exemplu, este sigilată o viziune religioasă străveche asupra universului. Asemenea expresii întâlnim şi în poezia clasică, bunăoară, la Vasile Alecsandri. Astfel, cuvintele „revarsă” şi „vesela”, din versul: „Zori de ziuă se revarsă peste vesela natură”, păstrează în ele rezonanţele unui limbaj creştin şi

îşi au originea în ritualul întâmpinării cu veselie a Domnului. Să aducem şi un alt exemplu ce confirmă conotaţia creştină a sensurilor ce se desprind din poezia bardului de la Mirceşti:

„Şi cerul şi pământul preschimbă sărutări –
Prin raze aurite şi vesele cântări”.

În atmosfera de aici ni se relevă unul dintre adevărurile *Vechiului Testament*, şi anume că în toate se vede slava lui Dumnezeu: „Plin e cerul şi pământul de mărirea lui”. Vom încheia această paranteză, subliniind că limbajul şi viziunile vierene, înainte de a se alimenta din asperităţile unei expresivităţi moderne, se adapă la sursele folclorice şi cele ale literaturii clasice nedetaşate de sensul creştin al existenţei. Astfel, la poetul contemporan nouă, curgerea asfinţitului „străpuns ca de spadă” sau a însingurării „pe trup ca apa pe stânci”, sau a tăcerii pe mâini, la fel ca şi curgerea lichefiată a soarelui spre apus („Peste dealul de-azimă curge soare asfinţit”) sau spre amiază „prelingându-se peste pita din ştergar ca uleiul fierbinte de răsărită!” (vezi poezia *Femeie odihnind*) ne trimit spre semnificaţii biblice, căci, conform *Tâlcuirii Dumnezeieştii Liturghii*, de către Nicolae Cabasila, „untdelemnul cel vărsat, adică Domnul, Mângâietorul şi Mijlocitorul nostru pe lângă Tatăl, ne apropie de Dumnezeu şi ne urcă rugăciunile spre El ca pe o tămâie” [46, p. 232].

3.3.7. **Dualitatea genuină a naturii umane**

Luna care la Vieru este „lină”, fluidă, curgătoare printre nori, are doar un „substituent”: măicuţa:

„Această lună lină
De nu va răsări,
În locu-i răsări-va
Lin chipul maică-mi”.
(*Această lună lină*).

Luna este plasată într-o corelaţie triplă cu *lacrima* şi *izvorul*, cel din urmă definit în formă de cimilitură:

„Cineva sus pe coastă
Spală faţa lunii
Cu lacrima noastră”.
(*Izvorul*).

Steaua este „aliata” izvorului şi lacrimii:

„Iar steaua din cer
de izvor s-a lipit,
de lacrima lui.

Ah, apă vioară!”.
(*Ascultându-l pe Enescu*).

Înrudit cu apa apare şi soarele:

„Nu poţi din ape smulge
Un soare oglindit,
De mine chipul mamei
Să îl desparţi nu poţi”.

Perceput în general ca element ostil, simbolizând luciditatea, aici el este îmbunat de elementul acvatic simbolizând maternitatea. Un univers acvatic se face uşor sesizat în chipul de salcie aspră al personajului liric din poezia *Umbra de aur* (dedicată poetului Ştefan Augustin Doinaş), chip aureolat de razele dalbe ale vetrei, în *limpedea lumină* şi în liniştea nopţii lin legănându-se ca o trestie tristă, sau curgând lin pe chip ca stelele pe munte şi în apa ce se acoperă mut de roua unui cântec nou – în poezia *Mai sunt*, consacrată lui Laurenţiu Fulga. De observat împletirea elementelor cu putere maximă de expresie a sentimentului, la Grigore Vieru, în poeziile dedicate lui George Enescu, Ştefan Augustin Doinaş, Laurenţiu Fulga, toate transferându-l pe un tărâm spiritual cu care se simte profund înrudit. În poezia viereană dorul „vălură des ca o iarbă”, amintind mişcarea în valuri a apelor. În altă parte poetul scrie:

„M-am amestecat cu dorul
Ca sângele cu izvorul”,

punând accente dramatice în discursul liric. Inima iubitei este „rouă rourată care nu se gată”, magia iubirii aflându-şi echivalentul în „ramul de rouă sfântă”, iar femeia în „roua cerească pe gura uscată a pământului”. „Roua ochilor”, „coama aburită”, „apa mireasă” sunt „termeni” viereni de exprimare a magiei iubirii. „Iubirea e la Grigore Vieru o prismă magică, în care se răsfrânge în toată profunzimea şi complexitatea sufletul, lumea înconjurătoare cu multiplele ei probleme”, scrie Elena Ţau [291, p. 305]. Sufletul mamei e străjuit şi el de „izvoare – limpezi zăvoare”, altă dată el are chip de ploaie albastră:

„A venit primăvara.
Umbra sufletului tău
pe setea inimii mele
în chip de ploaie albastră
coboară.
Vreme trece, vreme vine”.
(*O, mamă*).

Este evidentă, în poezia lui Grigore Vieru, feminitatea predominantă a imaginilor. *Mama, luna, steaua, apa* în diversele lor ipostaze: *marea, lacrima, roua*, invită la o comparaţie cu anumite componente naturale ale poeziei lui Eminescu: *pădurea, floarea, apa, noaptea, luna, steaua*, divulgând înrudirea cu ele. Edgar

Papu observa „reprezentarea specific eminesciană, în care feminitatea antropomorfă nu apare sub chipul mamei, ci al iubitei" [226, p. 64]. La Grigore Vieru însă preponderent este chipul mamei şi al iubitei pe cale de a deveni mamă. Ruga, adresată Celui de Sus, este în vederea împlinirii maternităţii femeii:

„Fă să-i lumine pe faţă
Maternele pete frumos,
Ca frunza de aur a toamnei
Pe-al lacului chip luminos".

(*Rugă*).

Logodirea, nuntirea (*femeia-mireasă*), naşterea („ce dulce femeia care-mi născu", scrie poetul), copiii jucându-se şi umplând golul inelelor părinţilor cu privirea, toate acestea situează feminitatea din poezia lui Grigore Vieru sub semnul maternităţii.

Să observăm în continuare comportamentul feminităţii duale, în universul liric vierean:

„Pe drum alb înzăpezit
Pleacă muma.
Pe drum verde înverzit
Vine draga.
S-o petrec pe cea plecând
Pe drum alb?
S-o-ntâlnesc pe cea venind
Pe drum verde?
Două drumuri strâns în tot –
Alb şi verde –
Împleti-le-aş şi nu pot.
Cine poate?!
Din inel, din flori de tei,
Gălbioară,
Se tot uită-n ochii mei
Suferinţa".

(*Pe drum alb, pe drum verde*).

Starea conflictuală generată de contrapunerea ipotetică a mumei şi a iubitei din versurile de mai sus, şi în genere din creaţia lui Vieru, indică dramatismul generat de trecerea ireversibilă a timpului. Cu alte cuvinte, contradicţia este prezentă, nu însă la nivelul imaginilor, care au menirea de a o „transporta" în inima cititorului, ci în nişte straturi mai adânci, specifice trăirii profunde a eroului liric. Astfel, ea se iscă, de exemplu, din confruntarea plenitudinii vieţii cu limitele ei temporale. În consecinţă, în depistarea celor două ipostaze ale feminităţii (erosul şi maternitatea) ni se relevă sentimentul vital specific. Descătuşarea iniţială a

vitalităţii este dirijată prin cea de-a doua ipostază, omenescului conferindu-i-se, astfel, dimensiunile sale dramatice. Suferinţa din finalul poeziei citate, de natură să exprime o stare de derută, vine dintr-o ancorare profundă a trăirii în modernitate. Este modernitatea la începuturile căreia stă eminesciana *Odă (în metru antic)* cu memorabilul *Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată*. Nu putem spune că e mai puţin dramatică trăirea poetului contemporan nouă, care a găsit, în poezia citată, ceea ce Eugen Ionescu definea drept „sursă sau margine a existenţei": „În realitate existenţa lumii nu mi se pare absurdă, ci de necrezut, căci în interiorul existenţei şi al lumii se poate vedea clar, se pot descoperi legi şi stabili reguli „rezonabile". Ceea ce e de neînţeles nu apare decât atunci când stai pe margine şi o priveşti în ansamblul ei" [166, p. 69].

Anume dintr-o astfel de înţelegere a lucrurilor începe autorul *Rugăciunilor pentru mama* căutările reperelor sacralităţii. Mama predomină suprafaţa „sfintei mari întinderi", în timp ce în afund o altă forţă, „cu închise pleoape ca o stea prelungă şerpuie sub ape", care ia forma adversativă – a „nurorii". Imaginea mamei corespunde unei forţe sacre ce aminteşte de spusele din *Geneză*: „Spiritul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor". Forţa maternităţii se risipeşte în afară, dar are „bornele" ce o departajează de tot ce e profan: malurile apei străjuite de copii jucându-se. Cealaltă forţă, subacvatică, în regimul economic al imaginarului vierean, corespunde profanului. Aceste două forţe formează un cuplu antagonic care reglează dinamismul personalităţii ce tinde spre totalitate. Sacrul şi profanul „nu pot să se apropie şi să-şi păstreze totodată propria lor natură", dar atât primul, cât şi al doilea sunt necesare dezvoltării vieţii, „unul ca mediu în care se desfăşoară viaţa, altul ca sursă inepuizabilă care o creează, o menţine şi o reînnoieşte" [300, p. 26]. „Cutremurul" este provocat de intersectarea celor două regimuri: unul – al maternităţii seniorale, aşezat, calm „coperind marea", celălalt, rătăcitor, oprimant:

„O, dar ce cutremur
Când pe valuri urcă
Şi cu părul mamei
Părul ei se-ncurcă".

(*Cutremur*).

Recurgând la termenii lui René Girard, autorul lucrării *Violenţa şi sacrul*, vom spune că aici este evidentă natura dublă a violenţei, ce constituie „inima veritabilă şi sufletul secret al sacrului". Inevitabilitatea coexistenţei celor două forţe, una, spiritualizată, difuzată paşnic peste marea cu malurile împodobite de prunci care „zburd pe maluri", alta, „cu închise pleoape", spirituală şi materială în acelaşi timp, determină necesitatea însuşirii unui comportament liric individualizat. Astfel i se prezintă poetului nostru cultul. Să amintim că în religia ortodoxă necesitatea acestuia este explicată în felul următor: „Omul fiind alcătuit din trup (...)

şi din duh (...), iar Dumnezeu fiind duh absolut, liber de orice alcătuire materială, de la început între om şi divinitate se interpune această deosebire ca o stavilă de nedepăşit în calea comuniunii acestor două entităţi. Dată fiind marea distanţă între cele două moduri de existenţă atât de mult diferite, prin cult se încearcă micşorarea distanţei ce-l separă pe om de Dumnezeu" [256, p. 146].

La Grigore Vieru cultul mamei apare dintr-o necesitate de sacralizare a forţei materne. Motivul liric al mamei, în creaţia poetului nostru, a stimulat multiple interpretări. Mihai Cimpoi, bunăoară, vede „reacţiile fundamentale" ale liricii vierene adunându-se „într-un centru nuclear, Mama", care „polarizează toate sentimentele şi trăirile", având „contururi definitive ale *esteticii reazemului* (s.n. – *A.B.*): prin intermediul legăturii afective cu fiinţa care l-a născut poetul obţine raporturi armonizate cu cosmosul, conştiinţa că este cu adevărat" [63, p. 76-77]. Marin Sorescu pune pe seama acestui motiv liric „conştiinţa afectivă" a poetului basarabean. Iar Eugen Simion vede în imaginea mamei „icoana statorniciei în tragedie", proiectându-se într-un „peisaj de suferinţă dospită" [257, p. 21-24].

Dintre interpretările de mai sus, toate la fel de revelatorii, mai aproape de punctul de vedere pe care îl vom desfăşura în continuare este cea aparţinând lui Eugen Simion. Anume chipul mamei de „icoană statornică în tragedie" va apare sporadic la cei mai mulţi dintre confraţii lui Grigore Vieru. La Dumitru Matcovschi mama e păstrătoarea sfintei case părinteşti şi a focului din vatră. La Gheorghe Vodă mama îi atrage acasă pe fiii rătăcitori. În poezia lui Liviu Damian imaginea mamei este plasată într-un timp al tinereţii părinţilor, explicaţia constând în intenţia autorului de a suprima o lungă perioadă de frustrare, când, tatăl poetului fiind deportat, toate grijile casei şi ale copiilor le-a luat pe umerii săi plăpânzi mama grabnic îmbătrânită. Acelaşi detaliu biografic explică imaginea tăcutelor sălcii – „maici albe", sălciile având semnificaţia plânsului matern proiectat asupra unui cadru amplu al naturii, luată drept martoră a dramei, a spaimei şi a umilinţei. Suferinţa se proiectează aici din exterior spre interior şi invers.

Revenind la „icoana statorniciei în tragedie" din peisajul vierean, de „suferinţi dospite", vom atrage atenţia că aceasta impune o paralelă cu „jalea" din poezia lui Octavian Goga. La poetul transilvănean predominantă este „jalea pătimirii noastre". Mircea Popa observa subtil calitatea esenţială a poeziei lui Goga „în structura permanentă, întâi vagă şi aluzivă, apoi obsesivă, a unei nemulţumiri organice, atât de atroce şi revoltătoare, încât ea nu mai poate fi suportată. Tot ceea ce vine în atingere cu legea crudă şi nedreaptă a împilării seculare va fi lovit de aripa degradării, a îndoielii, a unei vizibile suferinţe (de «paradis în destrămare»)" [240, p. 129].

Suferinţa, prezentă la poetul basarabean, se cere evocată în alţi termeni, lucru pe care vom încerca să-l facem în continuare. Să recurgem însă, pentru început, la exemplul poeziei lui Octavian Goga:

„La noi sunt codri verzi de brad
Şi câmpuri de mătasă,
La noi atâţia fluturi sunt
Şi-atâta jale-n casă”.

Jalea, aici, dată pe faţă sau, mai exact spus, dând pe faţă adevărul, dreaptă cu sine, se aseamănă unui pendul de ceasornic cu care poporul îşi măsoară istoria. Bătaia lui ritmică ţinteşte să-şi mărească amplitudinea şi să se transforme în dangăt de clopot chemător la luptă. Anume asupra acestui moment este proiectată libertatea cu care poetul transilvănean plânge jalea confraţilor săi. Amintim că Elena Indrieş, cercetând universul poeziei lui Goga, alege din imaginile specific gogiene pe cea care i se pare definitorie: „intersectarea sistematică a sferelor semantice a două cuvinte cu puteri iniţiatice în lirica lui Goga: *lumină* şi *lacrimă*” [165, p. 75]. Şi Grigore Vieru are o poezie cu un început asemănător, ceea ce ne determină să credem că exemplul înaintaşului său din Ardeal îi stăruia în minte, în ciuda faptului că în Basarabia din perioada sovietică el a fost un tabu:

„La noi, pe deal un bulgăr
Ca pâinea e, ca untu-i,
Iar unde grâu nu creşte,
Izvorule, tu undui”.

(*Tu, domnule*).

Goga stăruie să concretizeze sentimentul suferinţei, subliniind adânca sa implicare în destinul poporului:

„A mea e lacrima ce-n tremur
Prin sita genelor se frânge,
Al meu e cântul ce-n pustie
Neputincioasa jele-şi plânge”.

Iar Vieru, la rândul său, face „morfologia” izvorului cu care se identifică atunci când îl supranumeşte „poet cu lira-n lacrimi”. Suferinţa aici năboieşte prin gură de izvor ce nu conteneşte. Privat de libertatea orizontală a istoriei, poetul basarabean caută libertatea verticală a izvorului, care la el este şi un strateg al sufletului matern, străjuit de „izvoare – limpezi zăvoare”. Interiorizată mult, suferinţa la Vieru răbufneşte deci în „izvor” şi în „lacrimă”. Acesteia din urmă îi consacră un poem în care o tratează la modul ludicului poetic. Privită printr-un astfel de binoclu, lacrima ia chipul de „zeu trist clar”, „greier de cleştar”, „creier gânditor”, „soare arzător”, „glonte mânios”, „iepure ah plâns” etc. Jocul grav, menit să acopere golul, produs al suferinţei, ţine aici locul unui teatru al absurdului. Ecoul suferinţei la Grigore Vieru are de străbătut un câmp semiotic voit amplificat, dar se decodifică în:

„Acest deal de sare greu
Lacrima

Acest clopot, acest zeu
Lacrima”.

Mărită, transformată în univers de sine stătător, în „deal de sare”, lacrima devine expresia raţională a suferinţei aduse la starea de minerale, deci la dimensiuni seculare.

Altă dată autorul se răzbună, recuzita scenică în care lacrima, expresie a purităţii naive, este cristalizată în lentilă, „stricând” ocheanul cu care în copilărie mărea „fărâma de azimă” („în patruzeci şi şapte”), valurile Prutului până când se temea se intre în ele, „tăcerea” până când în căpiţa de paie auzea cum respirau spionii (vezi poezia *Ochean*). În alt context, lacrima manevrată la modul ludic camuflează o imensă dorinţă a poetului de a se bucura de viaţă asemeni unui copil:

„Ca un copil aştept dimineaţa,
Până la lacrimi mi-i dragă viaţa”.

Două sunt, prin urmare, aspectele „lacrimei” la Vieru: de expresie a suferinţei „concentrate” în „dealul de sare” şi de bucurie nestăpânită, lacrima de bucurie făcând parte din paradisul ce se menţine (spre deosebire de cel „în destrămare” al lui Octavian Goga). Menţinerea se datoreşte forţei concentrice a maternităţii ce transformă universul vierean în unul de tip uroboros, în care şarpele ce-şi muşcă propria coadă înseamnă o veşnică întoarcere la începuturi, şi în acelaşi timp înseamnă „un ciclu de evoluţie închis asupra sieşi” [58]. Închis în sine, universul vierean îşi are „codul genetic” conservat în izvorul sacralizat, prin convertirea către sine a întregului univers:

„Tu, domnule al nostru,
Ce porţi pe cap cunună
Străvechiul soare ziua
Iar noaptea mândra Lună!”.

„Modelul” izvorului corespunde nevoii de satisfacere a echităţii poporului său, care, în planul istoriei, era pândit de pericolul privării de propria sa limbă:

„De veacuri suni şi nimeni
N-a fost din gură-n stare
A-ţi smulge limba, nimeni,
Izvorule cel mare”.

Mama înrudită cu izvorul, prin puterea regeneratoare, face parte din acelaşi „cod genetic” al universului vierean. Vom spune aici, anticipând, că în ochii mamei poetul îl descoperă pe Dumnezeu. Numai aflat în singurătate („o singurătate bucuroasă”, după o expresie a lui Eugen Simion) cu Dumnezeu, poetul va reuşi să nu se lase copleşit de nedreptăţile istoriei, menţinându-se în visul paradiziac al vieţii datorită „graiului”, „izvorului”, „mamei”, „iubitei”. Anume de aici el se va lansa în lupta de apărare a lor şi se va considera învingător în măsura în care va şti să le inspire putere de supravieţuire. De aici „cântecul”, „oda”, „imnul”,

„rugăciunea”, menite să protejeze mama şi graiul, izvorul şi iubita, pe care le va cânta în permanenţă, dar permanent va fi pândit „din salcâm, din flori de tei”, de pretutindeni, de „gălbioara”, îmbunata, înmuiata, descântata de autor suferinţă. La Vieru transpare mereu dorinţa de a nu se lăsa prins de suferinţă, semn că aceasta invadează universul din toate părţile.

Venind amândoi dintr-o similară înţelegere, „peste măsură”, a „ceea ce este irevocabil şi transuman în fiinţa timpului şi spaţiului”, înţelegere specific românească [74, p. 86] – Octavian Goga, aflat „între colectivitate şi solitudine” (Mircea Popa), şi Grigore Vieru din perspectiva „singurătăţii bucuroase” – se află, ambii, în căutarea căii de mântuire a neamului. Iar, după cum menţiona şi Romul Munteanu, „să nu uităm că, dintre toate modalităţile creatoare, poezia este cea mai promptă în a acuza şocul evenimentelor care jalonează istoria unui popor cât şi viaţa sa de toate zilele ” [313, p. 100]. Atunci când Grigore Vieru scrie:

„Noros sau clar ca o amiază
Eu sunt poetu-acestui neam
Atunci când lira îmi vibrează
Ş-atunci când cântece nu am”, –

trăirea profund personală a suferinţei colective ne vorbeşte nu de o dizolvare în istorie şi nici de boicotarea istoriei, ci de regăsirea dureroasă în ea. Căci „asumându-şi într-o manieră profund *personală* suferinţa *colectivă* (s.n. – *A.B.*) omul triumfă prin tot ce este impersonal şi depersonalizat în evenimentul istoric. Miracolul suferinţei este că ea ne priveşte personal: ea este *privirea unui altul asupra-ne, privirea sacrului* asupra omului. Sub privirea sacrului – privire ce-l revelează pe om sie însuşi, şi care îi revelează adevărul – omul nu se pierde, ci se regăseşte”[314, p. 218].

De aceea la Vieru lacrima, în finalul poeziei cu acelaşi titlu, este numită „clopot” şi „zeu”. Provocat de suferinţă, Grigore Vieru promovează o „estetică a reazemului”, pe care îl caută în preajma plugarului şi în „leacul divin” al iubirii. Plugarul însă nu este scutit de maladiile secolului. Să amintim aici că în 1977 Liviu Damian publica poemul de mari proporţii *Un spic în inimă*, axat pe un subiect sugerat de sinuciderea unui mecanizator, fruntaş în muncile câmpului, fapt care nu putea să nu pună în derută pornirea poeţilor basarabeni de a elogia figura grandioasă a plugarului. Iar în spaţiul rezervat iubirii poetul însuşi nu este scutit de dualitatea trăirii, femeia cu chip dublu, de iubită şi de mamă, scindându-i sufletul. Simbolurile „plugarului”, ale „pământului” sau ale „leacului divin” al dragostei îşi pierd contururile fixe ale câmpului semantic şi se cer căutate într-o circulaţie de semnificaţii „amestecate”:

„M-am amestecat cu viaţa
Ca noaptea cu dimineaţa.
M-am amestecat cu cântul

Ca mormântul cu pământul.
M-am amestecat cu dorul
Ca sângele cu izvorul".

(*Cu viaţa, cu dorul*).

Este aici prezentă o confuzie voită, menită să încarce poezia de viaţă cât mai multă şi cât mai adevărată. Dar de la marginea nopţii declarate „cel mai rodnic pământ", arat cu „plugul de aur al privighetorii", cineva face semn „cu spicul luminii". Aflat în dilemă, poetul se întreabă: „Mama? Iubita?" (vezi poezia *Plugul de aur*). Întunericul nopţii, supus magiei iubirii, pare învins aici, dar oare definitiv, de vreme ce poetul trăieşte o stare confuză din care ar putea ieşi numai ajutat de certitudini?

Copilăria fixează cadrul poeziei vierene, care începe, aşa cum recunoaşte însuşi poetul, din singurătatea nopţilor în care îşi aştepta mama plecată după hrană. Sentimentul, cu mare putere de difuziune în poezia sa pentru copii, în care melcul îşi spune sieşi poezii pentru a alunga singurătatea:

„Pleacă soarele cel bun,
Eu mă culc, poveşti îmi spun,
Dar niciuna nu-i frumoasă,
Greu e singurel în casă".

Puii golaşi sunt înspăimântaţi de absenţa mamei (în poezia *Pui golaşi*), copilul jinduieşte la comunicarea cu soarele şi cu toţi copiii lumii (*Hai, copii din lumea toată, să ne batem cu omăt!*), binele în lirica viereană destinată micilor cititori însemnând comunicare.

„Clarificările" de acest fel ţin, la Grigore Vieru, de un proces complex al mântuirii. Dar ce este, de fapt, mântuirea? Nae Ionescu răspunde la această întrebare astfel: „un om nu se poate mântui decât în momentul când se pune în acord cu realitatea însăşi, fie că găseşte această soluţiune de a se pune de acord cu realitatea, înglobându-se în realitate, fie că (el) crede că are o altă cale de urmat, aceea de a ieşi în afară de realitate, de a – cum am zice – transgresa realitatea însăşi" [171, p. 29]. Înarmaţi cu o asemenea afirmaţie, aparţinându-i lui Nae Ionescu, despre mântuire, ne dăm seama că această problemă nu putea fi ocolită nici în timpul totalitarismului şi că adevărata dramă a literaturii de după cel de-al Doilea Război Mondial ni se dezvăluie, în tot tragismul ei, doar privită prin prisma problemei salvării personale a omului.

Distingem, la Grigore Vieru, două ipostaze ale mântuirii. Una din ele coincide cu căutările personajului liric în vederea punerii sale în acord cu realitatea şi este exprimată printr-un sentiment al iubirii debordante faţă de tot şi de toate, venind dintr-un crez similar celui exprimat de părintele Zosima în *Fraţii Karamazov*: „Când veţi iubi fiecare făptură, veţi înţelege taina lui Dumnezeu prin lucrurile create". La Vieru, existenţialul frenetic fiind unul sacru este sigilat în titluri de

cărţi, precum: *Aproape, Un verde ne vede, Steaua de vineri, Taina care mă apără, Hristos nu are nicio vină*, echivalenţe ale visului de a supravieţui, de a rezista în ciuda tuturor intemperiilor, de a opune tuturor acestora un *eu sacru* – arhetip nepieritor, exponent al esenţei umanului. Aici s-ar putea vorbi despre regăsirea lui Vieru în universul sadovenian şi în cel eminescian al *Serii pe deal*, precum şi în blagiana iubire, din versurile: „Căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte", pe care Tudor Vianu o asocia cu emoţia religioasă. Celui de-al doilea aspect îi corespunde tendinţa de transcendere a realului. Începutul lui (nu în ordine cronologică) coincide cu descoperirea spiritualului şi a imaginii lui Dumnezeu în privirea măicuţei. Figurile feminine latente (*casa, roua, lacrima, ploaia, steaua, luna*) se adună toate în feminitatea care e dispersată până la momentul când dintre toate femeile strigate pe nume de către Meşterul Manole va veni una singură: mama (vezi poezia *Mică baladă*). Spre centrul liric „mama”, în spaţiul poeziei vierene, converg şi celelalte două: pământul şi iubita. Definitorii pentru comportamentul personajului liric vierean sunt adresările:

„Chiar de-aş şti că nu te voi găsi
Aş veni la tine-ntâi şi-ntâi”.
şi:
„Mamă, tu eşti Patria mea!”.

Acesta este punctul de trecere de la metaforele obsedante ale feminităţii la mitul personal al maternităţii. Orizontul de aşteptare tulburată de prezenţa femeii cu chip dublu, de mamă şi de iubită, capătă conturul liniştit al privirii materne în care poetului i se deschide perspectiva credinţei ferme:

„Mama mea viaţa-ntreagă,
Stând la masă ea şi eu
Se aşază între mine
Şi-ntre unul Dumnezeu.
Oh, şi crede aşa într-însul,
Că-n albastrul văzul ei
Chipul lui de pe icoană
Se străvede sub scântei.
Şi eu ţin atât la mama,
Că nicicând nu îndrăznesc
Să mă vâr să-i mâzgălesc
Dumnezeul din privire”.
(*Autobiografică*).

Dacă până acum eram tentaţi să vedem în autorul *Stelei de vineri* un adept al concepţiei antropocentrice, care e un produs al individualismului modern, de acum încolo nu-l vom putea neglija pe acel Dumnezeu din privirea maternă, căruia poetul îi este credincios şi care determină plasarea sa pe o poziţie teocentri-

că, ce ţine de timpuri mai vechi. Dar, concomitent, Grigore Vieru se menţine în modernitate prin revelarea laturii feminine a sacrificiului uman. Dumnezeu se revelează în poezia viereană prin sacrificiul matern. Afirmaţia poetului:

„Nimic nu-i veşnic! Veşnic
E laptele matern”,

păstrându-şi statutul de replică, se inserează, de fapt, în blagiana: „Veşnicia s-a născut la sat”.

Procesul sacralizării măicuţei începe în poezia lui Vieru într-o atmosferă de joc grav, specific vierean, cu numele mamei, pe care copiii „îl zuruie”, cuvântul îndeplinind, în acest caz, rolul de jucărie sonoră. Or, se ştie că jocurile pentru copii nu sunt altceva decât reminiscenţe ale unor rituri străvechi (de trecere), aşa încât Vieru surprinde în cuvântul-jucărie efectul lui magic asupra copilului, efect ce înglobează experienţe umane ritualice străvechi. Folosit mai întâi în poezia *Inelul cu numele tău*, de unde este preluat în titlul unui volum de versuri (*Numele tău*), *numele,* la Vieru, materializând la început afecţiunea faţă de mamă şi faţă de iubită, îşi extinde ulterior aria semantică prin conotaţiile concrete ale multiplelor nume de persoane şi personalităţi (cele mai numeroase din poezia basarabeană) cărora le sunt dedicate poezii. Între acestea, se remarcă numele din Ţară (într-un timp când în Basarabia orice semn de peste Prut era interzis): Brâncuşi, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Nichita Stănescu, Laurenţiu Fulga, Ioan Alexandru, Nicolae Labiş, Şt. Aug. Doinaş, Marin Sorescu etc., precum şi a majorităţii confraţilor de breaslă basarabeni. Evident, aici numele au un rol de spaţiu spiritual în care poetul se regăseşte, dar şi un altul – didactic. În ansamblu însă utilizarea numelui sporeşte forţa de persuasiune a poeziei ce se vrea în continuarea vieţii, nu ruptă de ea.

3.3.8. **Liturgicul. Omniprezenţa forţei maternităţii. Religia Mamei**

De aici, de la „amestecul” cu viaţa, de la concepţia poeziei în continuarea ontologicului, începe aspectul cel mai relevant al poeziei vierene, şi, în general, al poeziei basarabene, anume liturgicul. La Vieru liturgicul are efectul anihilării singurătăţii, mai bine zis, pe care vrea să o îmbuneze, să o facă „bucuroasă”. Revelaţia divină nu exclude şi sentimentul de afecţiune faţă de celălalt, adică faţă de aproapele său (unul din volume poartă titlul *Aproape*), nominalizarea având şi rostul de a mări ceata celor de o credinţă cu autorul, căci să nu uităm că numele este legat direct cu Botezul, care înseamnă o nouă naştere şi că „a fi cunoscut” înseamnă a fi cunoscut de către Dumnezeu ca al Lui” [46, p. 152]. Numele înseamnă la Vieru ieşirea din noapte, din singurătate şi intrarea în universul matern

şi nemuritor al limbii. Sacralitatea maternă se răsfrânge asupra numelui deci prin intermediul limbii materne.

Revenind la chipul sacru al mamei din poezia lui Grigore Vieru, subliniem că în centru se află tema sacrificiului matern, prin aceasta evidenţiindu-se o cunoaştere interiorizată a lui Dumnezeu. Privirea mamei, glasul ei, buzele „o rană, tăcută mereu", mereu „presărată cu ţărna mormântului tatălui" poetului, mâinile, părul mamei, întreaga ei făptură, expresii metonimice ce amintesc de psalmii biblici, precum şi atributele care o însoţesc: „busuiocul", „icoana", în special, „pâinea", toate contribuie la constituirea unui scenariu liturgic în conformitate cu care ni se dezvăluie universul poeziei vierene. „Mâinile", considerate sfinte, căci altarele de jertfă ale celor dintâi preoţi „erau înseşi mâinile lor" [46, p. 230], la Vieru, au semnificaţia revelatorie de element cosmogonic:

„Se încălzeşte cerul, mamă,
De la mâinile tale,
Se iluminează-n adânc,
Îşi linişteşte
Nemărginirea".
(*Se încălzeşte cerul, mamă*).

Iar absenţa lor echivalează cu îndepărtarea cerului de noi:

„Nimic, ah, mai îndepărtat
Ca cerul,
Ca adâncul de sus
Fără de mâinile tale,
Mamă!".

Mâinile sunt „coroană împărătească" pe fruntea copilului şi a omului matur. Deosebit de sugestivă este îmbătrânirea mâinilor măicuţei pe creştetul copilului maturizându-se şi el:

„O, mâna ei, o mâna ei,
O mâna ei, ca ramul veşted,
A-mbătrânit la mine-n creştet,
A-mbătrânit la mine-n creştet".

Ţinând cont de importanţa pe care poetul o acordă eufoniilor (să amintim aici expresii de felul *dragă, o teie* sau *pasăreo, zarzăreo*), observăm că stingerea intensităţii trăirii, în rima *veşted-creştet*, duce lesne spre asocierea cuvântului *veşted* cu un altul având adânci implicaţii religioase: *moaşte*. De altfel, într-o altă poezie (*Inel de logodnă*) chipul mamei transpare, spiritualizat, în degetele subţiate „ca nişte lumânărele" de atâta trudă şi în „palmele subţiri şi străvezii ca luna". Ideea de imponderabilitate a făpturii măicuţei exprimă puterea ei eliberatoare de tainic şi pământesc:

„Uşoară, maică, uşoară
C-ai putea să mergi călcând

Pe seminţele ce zboară
Între ceruri şi pământ”.

Maica din aceste versuri este învestită cu puterea de a transcende fiinţa umană din universul terestru spre cel sacru, celest. Nu prin sacralitatea ce nu poate fi pusă la îndoială se explică *teama*, *fericirea* şi *muţenia* din privirea ei?:

„În priviri c-un fel de teamă,
Fericită totuşi eşti
Iarba ştie cum te cheamă,
Steaua ştie ce gândeşti”
(*Făptura mamei*).

În chipul mamei vierene, tăcută „ca mierla ce-nhamă, deshamă” sau „ca frunza când merge la coasă”, „ca iarba când şade la masă”, „ca steaua la moară când duce”, „ca piatra ce-aminte-şi aduce”, ni se dezvăluie chipul cristic, cel care a suferit durere prin răstignire fără să protesteze sau să plângă. „Cine protestează şi se plânge e slab. Hristos era slab ca om, dar în suportarea durerii era tare pentru că era totodată Dumnezeu” [262, p. 118].

În tăcuta suferinţă maternă din poezia lui Grigore Vieru se răsfrânge tragedia seculară a poporului său. Mama va avea veşnic acelaşi destin – sacrificiul. Suferinţa viereană ni se dezvăluie total în acest punct. Emil Cioran a scris către sfârşitul vieţii sale: „Am suferit nespus că sunt român” şi Gabriel Liiceanu explica suferinţa înaintaşului său astfel: „Cioran a văzut în mod esenţial în România o ţară care nu era la înălţimea tragediei sale” [75, p. 50-51]. Felul de a suferi al lui Vieru, cu toată fiinţa maternă care l-a adus pe lume, vine din tragedia unei nedreptăţi ce se extinde asupra a tot şi a toate câte sunt pe pământ. De aici tonul liturgic al poeziei sale, din dorinţa de a reface întregul. Ar fi fost altfel suferinţa unui Cioran născut într-o Basarabie postbelică? Avem tot temeiul să ne îndoim, de vreme ce el însuşi recunoaşte, într-o corespondenţă către fratele său, că „în afară de poezie, metafizică şi mistică nimic n-are nicio valoare” [75, p. 27]. Sacrificiul, jertfa, răsfrânte asupra mamei poetului, se reflectă şi asupra autorului însuşi. Ne-o spune direct şi într-o profesiune de credinţă a sa exprimată într-o parabolă-ritual ce poartă un caracter euharistic, de aducere a jertfei prin care poetul se împărtăşeşte cu trupul şi sângele Mântuitorului Hristos:

„Apoi
din verdele pom
de sus de sub cer,
cu oul privighetoarei pe buze,
coboară-te.
Cu propriul tău sânge
boieşte-l în roşu.
El,

care s-a legănat
pe ramura patriei”.

Nu lipseşte „sfânta masă” indispensabilă scenariului liturgic. În calitate de martori şi participanţi la scenariul sacru poetul îşi ia bătrâna sa mamă, fratele şi copiii mici:

„«Cântecul a înviat!» –
tainic
la miezul nopţii să zici.
«Adevărat c-a înviat!»
tainic să zică
bătrâna ta mamă,
fratele tău,
copiii tăi mici.
Apoi, dimineaţa, când soarele
ciocneşte coaja
albastrului cer,
copiii să-şi spele faţa
cu oul roşu de privighetoare
şi cu adâncul inel de logodnă
al părinţilor tăi:
Iar cântecul să treacă pe pământ
Cu moartea pre moarte călcând”.

(*Poetul*).

Este prezent aici un punct de vedere etic asupra procesului de creaţie. Dar în el transpare şi un alt sens. Dacă nu neglijăm grila istoriei prin care poate fi citit acest text, atunci jertfa ne apare ca un inevitabil gest al întemeietorilor. Toamna „lucrează” şi ea în acelaşi sens al aducerii de jertfe ca mijloc de întemeiere a adevărului că lumea există. Acelaşi înţeles liturgic se desprinde din simbolul sacru al pâinii, frecvent în creaţia lui Vieru. Valoarea simbolică a pâinii, ce constă în însuşirea de a fi consfinţită ca dar al lui Dumnezeu „şi prin aceasta ea poartă chipul trupului Domnului în prima Sa vârstă” [46, p. 41], la Vieru este asociată cu chipul măicuţei. „Pâinea mamei” sau, cum mai spune poetul într-o poezie „cele nouă pite – împărătese ale noastre”, „umblă cu noi la deal”, „dorm alături de noi”, „sunt simple „ca ţărăncile noastre”, are puterea de a localiza sacralitatea în jurul casei. E o sacralitate contagioasă, îmbunând spaţiul limitrof:

„De calde miresme
înconjurată e casa,
ca un neam
de ţări prietenoase”

(*Pâinea mamei*).

Într-un câmp semantic profan în care „pomii ciudaţi de tabac”, „cu limbi verzi ca de şerpi uriaşi”, fiinţa mamei o înconjoară, pâinea „învelită în ştergar” şi cerul „eliberat de frunzele mari” sunt puncte de orientare către sacru. „Dreapta laudă” a poetului se îndreaptă, deopotrivă, către pâine şi către stea:

„Sus steaua,
Jos pâinea,
Doi ochi veşnic deschişi
Ca ochii tăi, mamă”.

(*Dreapta laudă*).

Altarul oficierii, al serviciului sacrificării, e „vatra părintească”, de unde jertfa sau „pâinea mamei” se înalţă la cer prin „caldele miresme” şi prin „fumul cald” ce ţine locul de tămâie:

„...Şi tu, fumule cald, –
suflet
al vetrei părinteşti
la cer înălţându-te,
în univers risipindu-te”.

La fel ca şi pâinea, „busuiocul” este şi el al mamei – este „floarea mamei” şi „floarea de sus”. „Busuiocul mereu”, ambasador al măicuţei, este martorul întoarcerii lui Dumnezeu „acasă”:

„Aprinde candela-n căscioară
Lângă busuiocul cel mereu,
Degerat la mâini şi la picioare
Se-ntoarce-acasă Dumnezeu”.

În cele de mai sus am încercat să demonstrăm că unitatea interioară a poeziei lui Grigore Vieru se menţine datorită substratului religios relevat prin omniprezenţa forţei maternităţii care adună în ea, ca într-un centru al sacralităţii, satul, copilăria, casa părintească, iubita, izvorul, lacrima, ploaia.

Dacă „duminica” este cea care pivotează timpul sacru, atunci „ludicul” marchează, din acelaşi punct de vedere, spaţiul, iar cântecul şi magia, la rândul lor, contribuie la desfăşurarea universului liric vierean sub semnul liturgicului, spre care e orientată lupta cu singurătatea, cu înstrăinarea şi ieşirea dintr-un timp a-religios, a-ciclic al totalitarismului în care s-a pomenit neamul său adunat în versurile poetului basarabean ca într-o icoană:

„O, neamule, tu,
adunat grămăjoară,
ai putea să încapi
într-o singură icoană!”.

Cantabilitatea psalmică a versurilor de mai sus este indubitabilă.

3.3.9. **Tranziţia de la memorie la istorie**

„Poeţii nu pot fi niciodată cunoscuţi izolat” (A. E. Baconsky). Ei trebuie văzuţi în contextul vecinătăţilor şi înrudirilor spirituale. Iar în ceea ce-l priveşte pe Grigore Vieru, este clar că vine din *Limba noastră,* căci el mizează, ca şi Alexei Mateevici, pe *cuvântul* ca loc de întâlnire cu memoria, cu istoria, cu viitorul. Iată de ce întâlnirea dintre Grigore Vieru şi Alexei Mateevici nu este deloc întâmplătoare.

Textul *Limbii noastre* a fost conceput, în primul rând, ca o depunere a mărturiei despre starea limbii române, de acum nouăzeci de ani, în spaţiul dintre Prut şi Nistru, şi, în al doilea rând, ca un îndemn adresat fraţilor de sânge de a schimba starea de lucruri, sau, cu alte cuvinte, ca o îndrumare morală.

Grigore Vieru, la rândul său, construindu-şi universul poetic în *Cântece despre pământ*, *Cântece de iubire* şi *Cântece despre mama*, alege pentru ele aceeaşi axă, grija pentru graiul matern, astfel încât opera sa se conturează ca o mărturie a acestui sentiment. Anume din acest motiv poetul Ioan Alexandru îl consideră pe Grigore Vieru „un poet care şi-a asumat greul unui grai trecându-l prin inima sa şi, încărcat de răbdare, înţelepciune şi nouă frumuseţe, îl întoarce semenilor săi care-i deschid de bună voie inima să-l primească, pentru a duce mai demn pe mai departe viaţa în spiritul dreptăţii şi iubirii” [291, p. 289]. Amintim că, în conformitate cu afirmaţia lui Aristotel, autorul lucrării *Metafizica,* printre multiplele feluri în care se spune fiinţa se află şi *mărturia*, iar Paul Ricoeur este de părere că „mărturia constituie structura fundamentală a tranziţiei de la memorie la istorie” [248, p. 38]. Având în vedere aserţiunea hermeneutului francez, vom aborda în cele ce urmează scrisul celor doi poeţi înrudiţi prin grija faţă de graiul matern, aplicând această grilă şi precizând că, într-o monografie intitulată *Mioriţa hermeneutică ontologică,* Ştefania Mincu consideră că „problema interpretării pe text trebuie pusă în permanenţă în legătură cu lumea căreia îi aparţine semnul, textul” [207, p. 71]. Prin urmare, vom ţine cont de perspectiva contextului, a universului de idei în care a fost concepută poezia, (a *zeitgest*-ului, dacă putem spune aşa), din anii când Mateevici a trăit, a activat şi a scris această capodoperă, precum şi a celui din timpurile noastre, în care a creat Grigore Vieru.

Textul *Limbii noastre* este conceput deci ca: a) *mărturisire* şi b) *îndemn* adresate cititorului, ascultătorului sau auditoriului de a acorda atenţie unui subiect precum ni se prezintă *memoria* care în viziunea lui Mateevici coincide cu *graiul,* cu *limba* poporului său, mult timp neglijată. Menţionăm că încă la începutul Evului Mediu Alcuin, într-o adresare către împăratul Carol cel Mare, spunea că memoria „este comoara oricărui lucru” [apud: 248, p. 84]. Anume către această comoară a sufletului se îndreaptă tânărul şcolit la Chişinău şi Kiev. Vom mai adă-

uga că Paul Ricoeur consideră memoria ca fiind „o parte din virtutea prudenţei, care figurează printre virtuţile majore, alături de curaj, dreptate şi cumpătare" [248, p. 83].

Atragem atenţia, de asemenea, asupra faptului că această poezie a lui Alexei Mateevici are la bază un potenţial raport între memoria individuală şi memoria colectivă. Şi Alexei Mateevici a fost preocupat dovadă fiind o anumită măsură de problema raportului dintre individual şi colectiv, într-un studiu intitulat *Mâsli L. N. Tolstogo o relighii i ih oţenca.* La scriitorul rus raportul dintre individual şi colectiv ia forma dezbaterii despre personal şi impersonal, despre individual şi universal, despre sentimentul religios conceput ca iubire universală, îndreptată spre tot ce există în univers. Mateevici a fost fără doar şi poate influenţat de concepţiile lui Tolstoi şi lucrul acesta transpare chiar în poezia *Limba noastră*. Dragostea sa faţă de limba maternă ia forma sentimentului religios faţă de o valoare ce nu trebuie să dispară. Limba este mai presus de cei care fac uz de ea. Este o valoare morală şi este privită din perspectiva iubirii creştine bazată pe luarea aminte la factorul supraindividual.

Or, caracterul originar şi primordial al memoriei individuale are rădăcini în utilizarea limbajului comun şi în psihologia sumară ce permit aceste utilizări, ne atrage atenţia hermeneutul francez: „...în memorie pare să rezide legătura originară a conştiinţei cu trecutul" [248, p. 119].

De reţinut faptul că tradiţia privirii interioare de care este strâns legată arta modernă, dar şi memoria, duce spre Antichitate şi spre tradiţia creştină. Paul Ricoeur consideră că anume Sfântul Augustin „a inventat interioritatea pe fondul experienţei creştine a convertirii" [248, p. 120]. Nu în zadar Sfântul Augustin, cea mai citită carte a căruia este intitulată *Confesiunile*, e considerat precursorul modernilor, care, la începutul sec. al XX-lea, se revendicau de la el.

Am amintit aceste lucruri deoarece discursul lui Alexei Mateevici, venind din sfera vieţii religioase, este orientat să convertească adresantul spre interiorizarea viziunii. În mod similar procedează şi poetul Vieru care, din perspectiva timpului în care se lansa, un timp ideologizat excesiv, impune un alt punct de vedere asupra artei. El se detaşează de ideologia devoratoare, deplasându-se spre universul plin de graţie divină al celor mici, sau spre universul celor îndrăgostiţi: „Cea mai dulce politică / Pe care o salutăm, / E această duminică, / În care ne sărutăm", scria poetul în anii '80.

Unitatea interioară a poeziei lui Grigore Vieru se menţine datorită substratului religios revelat prin omniprezenţa forţei maternităţii, care adună în ea, ca într-un centru al sacralităţii, satul, copilăria, casa părintească, iubita, izvorul, lacrima, ploaia, duminica. Inclusiv duminica cuvintelor. În „realitate, sărbătoarea ţine de obicei chiar de domnia sacrului, scrie Roger Caillois. Ziua de sărbătoare, simpla duminică, este mai întâi un timp consacrat divinului, în care munca este

oprită, în care trebuie să te odihneşti, să te înveseleşti şi să lauzi pe Dumnezeu" [47, p. 207].

„Sărbătoarea se prezintă de fapt ca o actualizare a începuturilor universului, a Urzeit-ului, a erei originare eminamente creatoare, care a văzut toate lucrurile, toate fiinţele, toate instituţiile fixându-se în forma lor tradiţională şi definitivă. Această epocă nu este alta decât cea în care trăiau şi acţionau strămoşii divini ale căror mituri le comunică istoria" [47, p. 211].

3.3.10. **„Conştiinţa valorii imense a limbii": Mateevici, Vieru, Coşeriu**

„Duminica", ludicul, cântecul şi magia contribuie la desfăşurarea universului liric vierean sub semnul liturgicului spre care e orientată lupta cu singurătatea, cu înstrăinarea şi ieşirea dintr-un timp a-religios, a-ciclic al totalitarismului, al neamului său adunat în versurile poetului nostru ca într-o icoană. Tradusă în limbajul lui Mateevici, această icoană este *Limba noastră*. În acest punct cei doi poeţi se întâlnesc cu un alt basarabean, cu lingvistul supranumit „al secolului al XXI-lea", Eugeniu Coşeriu, care considera că într-un cuvânt poate fi citită istoria întreagă a unui popor.

Deci, pentru a-i vorbi celui căruia i se adresează, atât Mateevici, cât şi Vieru îl pregătesc, montându-l pe unda comunicării liturgice, a interiorităţii, încercând, ca şi cum, să anihileze divizarea subiectului uman în transcendental şi empiric. Însă limbajul este unul comun, fapt ce denotă intenţia autorilor de a-l îndrepta pe cel căruia i se adresează spre făgaşul memoriei colective. Când Vieru a fost învinuit că e prea simplu, a dat replica următoare: *Eu nu a fi simplu râvnesc, ci a fi înţeles*, pentru el fiind esenţială accederea la inima cititorului simplu.

Provocându-l pe cititor să-şi caute interioritatea, Alexei Mateevici îl conduce pe drumul căutării propriei identităţi, căci limba se identifică, în fapt, cu persoana. Pledoaria în favoarea limbii ia aspectul meditaţiei grave, patetice, înălţătoare. Este vorba de căutarea îndumnezeirii prin cuvânt, motivaţia aflându-se chiar în *Cartea cărţilor*, cum e numită *Biblia*, în care scrie că *întru început a fost cuvântul*, precum şi în faptul că „sacralizarea limbajului este modalitatea de comunicare cu divinitatea" [10, p. 706]

Toate acestea se explică prin faptul că Mateevici vine către cititor din sfera religiei. Prin urmare, şi mijloacele de transportare a mesajului artistic şi ideatic sunt corespunzătoare, printre acestea evidenţiindu-se, în primul rând, tonul persuasiv, forţa de convingere pe care mizează autorul. Poetul Mateevici, dublat de preotul Mateevici, îşi construieşte discursul la modul liturgic şi în cheia predicilor. Substratul religios, frecvent analizat, în versurile lui Alexei Mateevici funcţionea-

ză inclusiv datorită unui mecanism subtil, care constă în subordonarea subiectului faţă de cuvântul creator, înainte de a se subordona faţă de cuvântul uzual. Alexei Mateevici face un fel de „fenomenologie” a memoriei pe care o descoperă în *adâncuri înfundată*. Memoria conjugată cu timpul (cu durata) pune în evidenţă un fapt deosebit de important: poetul limbii noastre nu pur şi simplu evocă un caz de neglijenţă, el atrage atenţia asupra legăturii dintre timpuri şi pune accentul pe valorile spirituale care fac posibilă funcţionarea acestei legături. Poate anume din această cauză cele mai importante valori la care se referă Mateevici în creaţia sa ţin de stratul arhaic şi cel religios.

Aşadar, Mateevici întreprinde o expediţie în adâncuri, pentru a descoperi începuturile şi pentru a pune în ordine memoria cititorului, memorie al cărui punct incipient îl află în grai, în *limba vechilor cazanii*. Poetul se angajează într-o acţiune de anihilare a unui imens lapsus al memoriei, de punere în ordine a unui domeniu acoperit de paragina uitării: *colbul, slimul, mucegaiul* trebuiesc anihilate, pentru ca graiul să-şi recapete strălucirea, iar omul – încrederea în propriul eu.

Scoaterea din inerţia uitării ia forma provocării fiorului, a vibraţiei sufleteşti, a *cercurilor*, despre care scriitoarea franceză Nathalie Sarraute consideră că există în fiecare dintre noi (vezi eseurile *Ich sterbe* şi *Nu înţeleg*, primul fiindu-i consacrat lui A. Cehov) şi care fie că se amplifică, fie că se prăbuşesc în fiecare din noi, în funcţie de cum ştim să ne apărăm demnitatea, independenţa. În acest context, Mateevici este deschizătorul drumului spre demnitatea şi independenţa pe care basarabeanul şi le-a manifestat plenar în anii ’80-’90 ai secolului trecut, proces la care a participat din plin generaţia lui Grigore Vieru, Liviu Damian, Ion Vatamanu, Victor Teleucă, Dumitru Matcovschi, Anatol Codru, lor revenindu-le o misiune deosebit de grea, să fie călăuză poporului avântat în lupta de emancipare.

Adresându-se celor care sunt, de fapt, ai săi, Mateevici pune accentul pe nevoia omului de a dialoga cu sine însuşi. Dialogul acesta nu e altceva decât *comunicarea internă* care e foarte necesară omului. Poate că anume din această cauză în perioada postbelică *Limba noastră* nu a fost prea mult difuzată, căci comunismul, totalitarismul „a distrus tocmai comunicarea internă: conştiinţa, dialogul cu sine ca Altul” [144, p. 23]. Mateevici exprimă, de fapt, necesitatea accederii la conştiinţa de sine. La fel a procedat şi Grigore Vieru care, împreună cu confraţii săi de generaţie, a purces la exprimarea sensibilităţii autohtone aprofundate. Lirismul mult căutat în anii ’60, nu numai în poezie, dar şi în proză şi chiar şi în teatru, anume în felul acesta se explică. El se înrudeşte cu reflexivitatea şi cu introspecţia melancolică eminesciană. Cât priveşte *Legământul* vierean cu Eminescu, acesta e unul special şi se explică prin necesitatea schimbării perspectivei asupra artei, a deideologizării ei.

Mateevici trece peste condiţiile în care s-a aflat graiul său, discursul autorului fiind concentrat asupra tonului mobilizator şi asupra miracolului reînvierii

limbii. Reînvierea graiului face parte dintr-un „proiect", ca să-i spunem aşa, al efortului de păstrare a valorilor morale şi presupune punerea în mişcare a unor resorturi pierdute în uitare. Anume asupra acestora s-a concentrat cea mai bună parte a literaturii de la noi în perioada postbelică. Vârful de lance în proză a fost Ion Druţă, iar în poezie – Grigore Vieru. Într-un timp prin excelenţă ateist ei au pus, asemenea lui Mateevici, accentul pe valoarea religioasă a vieţii. Intuiţia lor artistică i-a condus către această zonă unica, a spiritualităţii autohtone, capabilă, în viziunea lor, să facă posibilă redresarea situaţiei de criză a valorilor spirituale.

Afirmam că Mateevici prin intermediul celebrei poezii depunea mărturie în faţa timpului său, iar acum precizăm că mărturia este nu doar în faţa timpului de acum nouăzeci de ani, ci şi în faţa timpului în care trăim noi astăzi.

Putea oare să bănuiască Mateevici că peste aproape un secol va fi foarte actual? O altă întrebare este de ce Mateevici se dovedeşte a fi atât de actual la sfârşitul secolului al XX-lea şi începutul secolului al XXI-lea? Răspunsul nu este doar de domeniul filologiei, însă ar putea fi aflat, dacă e să ţinem cont de faptul că întrebările referitoare la timpul în care trăim i-au preocupat şi pe scriitorii avangardişti de la începutul secolului trecut, la fel cum o preocupă, bunăoară, şi pe J. Kristeva, autoarea cărţii *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire* şi care pune problema în felul următor: „De fapt, în ce timp vă aflaţi? În ce timp vorbiţi?". Răspunsul este unul orientat să ne alimenteze căutarea soluţiilor şi disocierea literaturii din această perspectivă: „Noi trăim o cronologie dislocată care nu şi-a aflat conceptul său" [308, p. 208]. Ţinând cont de acest mod de a interpreta lucrurile, vom afirma că poeţii noştri Mateevici şi Vieru se întâlnesc în aceeaşi zonă temporală a începuturilor limbii române, începuturi care, în spaţiul dintre Prut şi Nistru, au mereu nevoie să fie protejate. Iată de ce soluţia la care vor recurge este accederea la un timp în care are credibilitate sentimentul religios. Proust, prozator caracterizat de către Kristeva drept „om al secolului al XIX-lea – adeseori descris drept foarte apropiat de simbolişti, dendy şi alţi decadenţi de la *fin du siecle,* decât de deprinderile (des amertumes) ludice relevate (soulevees) de Primul Război Mondial la dadaişti, suprarealişti sau futurişti, departe de coşmarurile şi absurdul propagat după cel de al Doilea", odată cu estetica modernă avea să inaugureze „punerea în formă a unei noi temporalităţi", a unui timp psihologizat, sensibilizat [182, p. 208]. El nu renunţă la „obsesia homerico-balzaciană", însă o transformă, adăugându-i un proiect tradiţional „poetic", care constă în explorarea memoriei de aşa manieră, încât aceasta devine un spaţiu în care autorul caută să sesizeze fiinţa interogând opacitatea Timpului (p. 210). Mergând pe această cale a demonstraţiei, trebuie spus că atât Mateevici, cât şi Vieru deschid memoria timpului lor sensibil şi anume pe acest loc vor înălţa o catedrală în care sentimentul religios al vieţii, care transpare în creaţia ambilor poeţi, se răsfrânge şi asupra atitudinii faţă de *cuvânt*. Facem aici o paranteză pentru a menţiona o curioasă constatare a lui Basarab Nicolescu,

potrivit căreia, în cazul renumitului savant, logicianul şi filozoful fenomenolog american C. S. Peirce, anume *cuvântul* este cu totul excepţional, căci el este „locul de întâlnire între continuu şi discontinuu, între trăire şi gândire, actualizare şi potenţialitate, omogenitate şi eterogenitate”, [apud: 207, p. 16]. Este şi mai interesant să constatăm, în acest context actual al evoluţiei gândirii ştiinţifice, că atenţia concentrată asupra studierii minuţioase a limbii, în învăţământul interbelic, era nu doar pe deplin justificată, ci venea dintr-o înţelegere perfectă a perspectivelor dezvoltării ştiinţei. Astfel, despre importanţa acordată studierii limbii relatează, bunăoară, cunoscutul matematician român Grigore Moisil, care în amintirile sale menţionează că în primele clase elevii erau daţi pe mâna unor pedagogi foarte buni de limba română, urmând ca mai apoi să fie încredinţaţi profesorilor de ştiinţe exacte. Anume în felul acesta învăţământul românesc a ajuns la un nivel remarcat şi pe plan internaţional.

Lucrul acesta l-au înţeles prea bine scriitorii de la noi. L-au înţeles cu atât mai mult, cu cât s-au confruntat ei înşişi cu situaţii care astăzi sunt aproape de neperceput: prin anii ’60 majoritatea dintre ei îşi duceau copiii la singura grădiniţă moldovenească din Chişinău, aflată la bariera Sculeni. Procedând la fel, Grigore Vieru a constatat că lipsea materialul didactic în limba maternă şi s-a implicat pentru a redresa situaţia. Aşa au apărut primele sale versuri pentru copii. Cărţile sale dedicate celor mici *Alarma* (1957), *Muzicuţe* (1958), *La fereastra cu minuni* (1960), *Făt-Frumos curcubeul* şi *Bună ziua, fulgilor!* (1961), *Poezii de seama voastră* (1967), *Trei iezi, Abecedarul* (1970) (elaborat împreună cu S. Vangheli şi pictorul Igor Vieru), *Albinuţa* (1980) sunt, de fapt, ferestre deschise, în primul rând, spre minunea graiului matern. Mai târziu s-a orientat spre cititorul matur, pentru care a scris numeroase volume de versuri: *Versuri* (1965), *Numele tău* (1968), *Un verde ne vede* (1976), *Taina care mă apără* (1983), *Cel care sunt* (1987), *Fiindcă iubesc* (1980), *Steaua de vineri* (1978), *Rădăcina de foc* (1988), *Hristos nu are nicio vină* (1991), *Rugăciune pentru mama* (1994) *Strigat-am către Tine* (1999), volume antologice: *Scrieri alese* (...), *Acum şi în veac* (patru ediţii: 1997, 1999, 2000, 2001) ş.a., însă într-o profesiune de credinţă a spus: *Poezia mea de acolo porneşte, din copilărie*. Copiii descoperă miracolele limbii materne prin intermediul versurilor lui Grigore Vieru:

„Pe ramul verde tace
O pasăre măiastră,
Cu drag şi cu mirare
Ascultă limba noastră.
De-ar spune şi cuvinte,
Când cântă la fereastră,
Ea le-ar lua, ştiu bine,
Din limba sfântă a noastră!”.

Chiar şi un singur exemplu ca acesta e o dovadă că Vieru şi-a conceput creaţia în spiritul lui Mateevici. Probabil anume din această cauză autorul, apreciat, de exemplu, de Alex. Ştefănescu pentru „conştiinţa valorii imense a limbii”, a ajuns să fie, după cum observă şi criticul Theodor Codreanu, *cel mai citit scriitor român, de după Eminescu.* Dar lucrul acesta s-a întâmplat, deoarece însuşi poetul şi-a crescut cititorii. Fenomenul acesta se explică prin faptul că în spaţiul nostru, în perioada postbelică, relaţia scriitor – cititor a fost una specială. Scriitorii au fost puşi în situaţia de a se orienta spre cititor pentru a-i da curajul regăsirii propriului eu. Anume aşa se explică interiorizarea, care în peisajul nostru literar este diferită de fenomenul similar caracteristic literaturii moderne de la începutul secolului al XX-lea. Spre deosebire de scriitorul de atunci, captat de diversificarea formulelor artistice, favorizat fiind şi de psihanaliza lui Freud care făcea carieră în epocă, scriitorii de la noi, în perioada postbelică, au căutat interioritatea pentru a-şi regăsi sinele.

Grigore Vieru s-a impus prin curajul de a crede până la capăt, căci *cine crede până la capăt, se dezleagă de spaimă.* Este vorba, în primul rând, de credinţa în puterea *cuvântului*. Precizăm că în ultimul timp în poezia universală cuvântul este explorat de către Iosif Brodschi, poet rus născut la Petersburg, care a locuit o bună parte a vieţii în S.U.A., pentru faptul că *prin cuvânt omul stăpâneşte timpul, prin cuvânt el se eliberează de singurătate şi de frică.* Oare nu acelaşi lucru se desprinde şi din tonul consolator al înflăcăratului Mateevici: „Nu veţi plânge atunci zadarnic / Că vi-i limba prea săracă”.

Prin creaţia sa Grigore Vieru a cultivat caracterul, iar caracterul, precum se ştie, nu poate fi înlocuit de inteligenţă, oricât de multă ar avea-o intelectualitatea ştiinţifică şi artistică.

După această lectură în paralel a celor doi poeţi mărturisitori care transformă memoria în istorie ne dăm seama că, abia privită din perspectiva poemului *Limba noastră*, întreaga creaţie a lui Grigore Vieru ni se prezintă în lumina ei adevărată.

3.3.11. ***Întemeierea*** **prin cuvântul artistic**

Se ştie că modernizarea literaturii, după ce a fost anunţată de simbolism, intervine în forţă în primele decenii ale secolului al XX-lea, mai exact, în anii Primului Război Mondial şi că, în peisajul literar românesc, a fost întreruptă brutal după cel de-al Doilea Război Mondial. Cred că nu este eronat să afirmăm că bulversarea pe plan mondial, care s-a manifestat plenar şi pe tărâmul artelor, a durat până la căderea zidului Berlinului şi nu a luat încă sfârşit. Iată de ce pentru a explicita situaţia literaturii în ansamblu, sau luată pe autori separat, este necesar

să abordăm lucrurile dintr-o perspectivă temporală amplă. Cu atât mai mult că nu dispunem încă de o istorie a ideii de modernism în spaţiul românesc, iar modelul propus de Hugo Friedrich, în *Structura liricii moderne* [140], ţine în special de „modernismul înalt", fără ca autorul să ia în consideraţie atitudinea antimodernă care apare, adesea, chiar în scrierile autorilor celor mai modernişti. În peisajul literar românesc, istoricii literari au constatat faptul că cele mai contradictorii opţiuni coexistă în raporturile „generaţiei '27" (C. Noica, E. Cioran, N. Ionescu, P. Comarnescu) cu modernismul. Cât de contradictorie a fost iniţial receptarea fenomenului modernist reiese cu claritate dintr-o conferinţă ţinută de către Nicolae Roşu la Universitatea „N. Iorga", la Vălenii de Munte, în 1935 [251, p. 347-354]. În anii '50, când are loc revenirea la suprafaţă a modernismelor, constrânse un timp la o existenţă subterană, caracterul distinctiv al modernismului reactualizatat este oarecum diferit faţă de modernismul interbelic.

Interpretat şi reinterpretat din perspectiva diverselor fenomene ce s-au „aşezat" între timp în literatură, modernismul astăzi continuă să se afle în obiectivul unor disocieri în plină desfăşurare. Studiilor lui Adrian Marino, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu, Th. Codreanu, I. B. Lefter, Gh. Crăciun, Al. Muşina li se adaugă multiple interpretări, de multe ori tangenţiale doar, şi o antologie în două volume *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949)* de G. Omăt [218].

De precizat că, refăcută de către neomodernişti, relaţia literaturii române cu modernismul a funcţionat, în peisajul din România, diferit de felul cum s-au derulat lucrurile în dreapta Prutului, unde orice mişcare de apropiere de fenomenele modernismului occidental era calificată drept aderare la concepţiile burgheze despre artă şi literatură, drept trădare a ideologiei comuniste şi a intereselor luptei de clasă. Toate distorsionările ce s-au produs în interpretarea fenomenelor literare româneşti contemporane pe ambele maluri ale Prutului urmează deci să fie analizate pe îndelete, abia de aici încolo. Între acestea se află şi dubla reacţie faţă de poezia lui Grigore Vieru: de o parte, exaltarea metaforizantă, de cealaltă, iritarea, care vizează în mod special genul poeziei patriotice, poezia inspirată de suferinţele istorice, reacţii care au şi ele legătură directă cu felul cum a fost şi mai este percepută corelaţia tradiţionalism – modernism în peisajul nostru literar, mai exact spus, cu o percepţie de multe ori superficială a fenomenelor. Ţinând cont de „glisajele şi bizareriile de receptare din interiorul scenei noastre literare", Daniel Cristea-Enache, spre exemplu, consideră că e de discutat asupra etichetei de „sămănătorist" (varianta „păşunist") aplicată lui Grigore Vieru şi mai tuturor poeţilor universului rural: „Sămănătorismul este convenţional, decorativ, exterior, aproape automatic în decupajul unui paradis al satului. Imaginile sunt fixate printr-un simbolism diminuat, univoc, iar nuanţele de culoare creativă lipsesc. Textele păşuniste sunt nişte pagini de album, scrise de versificatori neaoşi pentru

ipostazele româneşti ale nobilelor costumate, din plictiseală, în păstoriţe din Arcadia. Şi verosimilitatea, şi autenticitatea lipsesc din producţiile sămănătoriste, în timp ce artificialitatea domină, de la un capăt la celălalt, procesul constituirii «literare»" [97, p. 89].

Cred că abordarea cea mai justificată a creaţiei lui Grigore Vieru este anume din perspectiva verosimilităţii şi a autenticităţii poeziei. Perspectiva aceasta implică, fără doar şi poate, câteva momente-cheie, precum „abandonarea" viziunii proletcultiste asupra literaturii, reînvierea modelului poetic autohton prin redescoperirea tradiţiei, redeschiderea orizontului universal, redescoperirea lirismului, „repromovarea" eului poetic, într-un cuvânt, reafirmarea conştiinţei poetice. Toate acestea se subordonează asimilării din mers a modernismului, care în context basarabean este chiar mai complex şi mai complicat, ţinându-se cont nu doar de izolarea de matricea firească a literaturii româneşti, dar şi de faptul că limba română aici s-a aflat timp de două secole „sub cnutul deznaţionalizării" (Th. Codreanu). Predilecţia pentru sensul estetic, cultul formei, rafinamentul limbajului şi al construcţiei, caracteristicile mai importante ale poeziei moderne se află, fără doar şi poate, în obiectivul celor mai mulţi poeţi basarabeni şaizecişti, însă *limba ca mărturie a ceea ce este poetul* prevalează. Ea are conotaţiile sale aparte, pe care poezia lui Vieru le reflectă în mod exhaustiv, fără a neglija diferenţele de vârstă ale cititorilor: de la versuri dedicate copiilor, gen *Pe ramul verde tace,* până la memorabila, *În limba ta,* Vieru, potrivit opiniei lui Th. Codreanu, promovează în arta sa simţul limbii ca logos, iar nu ca beţie: „Ceea ce Grigore Vieru a făcut pentru renaşterea limbii române în Basarabia este echivalentul modelului eminescian de limbă română semnalat de Titu Maiorescu" [80].

„Limba este un bun într-un sens mai originar. Ea dă garanţie, adică oferă certitudinea că omul poate *să fie* ca fiinţă ce aparţine Istoriei. Limba nu este o unealtă disponibilă, ci acea proprietate (Ereignis) care dispune de cea mai înaltă posibilitate a fiinţei omului. Trebuie să ne asigurăm mai întâi de această esenţă a limbii, pentru a înţelege cu adevărat domeniul în care operează poezia şi, în felul acesta, poezia însăşi", scrie Martin Heidegger, punând accentul pe funcţia decisivă a limbii în definirea esenţei poeziei sau în ctitorirea ei. Amintim că în eseul său *Hölderlin şi esenţa poeziei* Heidegger, căutând răspuns la întrebarea „Cum survine în Istorie *(geschieht)* limba?", porneşte de la plasarea, de către Hölderlin, a oamenilor în dialog („De când suntem un dialog", scrie el), precizând că „aceasta însă nu este doar o modalitate de împlinire a limbii, ci abia prin dialog limba devine esenţială. Ceea ce numim îndeobşte limbă, adică un set de cuvinte şi reguli de înlănţuire a cuvintelor, este doar o suprafaţă a limbii". Mai departe Heidegger îşi urmează demonstraţia, arătând că în procesul dialogului vorbirea mediază o ajungere la fiinţa celuilalt [157, p. 228]. Vom menţiona că în acelaşi mod putem explica şi pledoaria lui Vieru pentru aproapele său, *ajungerea la fiinţa celuilalt*

prin intermediul valorilor estetice dovedindu-se a fi un proces anevoios în contextul literaturii din Basarabia, proces care aici ţine de adevărul fiinţei. Starea de *apropiere*, *aproapele* în cazul lui Grigore Vieru, îşi are sorgintea în dorinţa de a depăşi „rinocerizarea" şi a reface comuniunea spirituală a existenţei umane, după alte criterii decât cele promovate de ideologia comunistă. Cred că anume în acest sens trebuie înţeleasă una din cărţile sale de poezie intitulată *Aproape.* Sentimentul, în conformitate cu opinia lui Heidegger, are menirea de a-l face pe om să se găsească pe sine, mai mult decât să afle ceva din afara sa. Când Grigore Vieru le spunea studenţilor de la Facultatea de Litere a Universităţii de Stat că orice s-ar întâmpla, să nu uite că au suflet, el îi orienta nu spre a deveni nişte sentimentali romantici (între altele, Vieru era categoric împotriva romantismului, şi din motivul că în contextul literaturii ex-sovietice acesta se asocia funcţiei proletcultiste de proslăvire a „socialismului înalt dezvoltat"), ci spre ceea ce în perspectivă heideggeriană înseamnă *situarea afectivă într-un loc din lume ocupat de propria lor fiinţă.*

„Cine este omul?, se întreabă Heidegger, analizând poezia lui Hölderlin, şi răspunde: Cel care depune mărturie de ceea ce este el", menţionând că „a depune mărturie înseamnă, pe de o parte, a aduce la cunoştinţă, dar în acelaşi timp înseamnă a-şi asuma răspunderea, în actul aducerii la cunoştinţă, pentru ceea ce a fost adus la cunoştinţă". *Cel care sunt*, din perspectivă viereană, ca şi *Sunt verb*, în optica lui Liviu Damian, colegul său de generaţie, sunt două titluri de volume care deschid o altă perspectivă în poezia basarabeană. Damian, în una din poeziile sale, va face trimitere directă la Hölderlin şi dezlegarea târzie a acestei trimiteri este relevantă în acelaşi context explicat şi de Heidegger care, întrebându-se în continuare în eseul mai sus menţionat „Dar ce trebuie omul să mărturisească?", răspunde astfel: „Apartenenţa sa la pământ. Această apartenenţă constă în aceea că omul este moştenitor al lucrurilor toate şi cel care învaţă de la toate. Însă lucrurile se află în conflict. Ceea ce le desparte, prin aceasta unindu-le totodată, este numit de Hölderlin «intimă fervoare» (Innigkeit). Mărturisirea apartenenţei la această intimă fervoare survine prin crearea unei lumi şi înălţarea ei, precum şi prin distrugerea acelei lumi şi pieirea ei". Mărturisirea survine din libertatea deciziei, consideră Heidegger, libertate care „se înstăpâneşte asupra necesarului şi se supune coeziunii pe care o instituie o exigenţă superioară". Că anume aşa stau lucrurile în ceea ce priveşte instituirea unei exigenţe superioare în creaţia poeţilor basarabeni amintiţi am demonstrat-o în paragraful intitulat *Conştiinţa imensă a limbii,* în care am analizat creaţia lui Vieru în paralel cu cea a lui Mateevici şi unde am disociat tranziţia de la memorie la istorie. Drept dovadă că punctul de vedere expus este justificat, iată ce susţine şi Heidegger în acelaşi sens: „Calitatea de mărturisitor al apartenenţei la fiinţare în totalitatea ei survine ca Istorie. Însă, precizează el, ca Istoria să fie posibilă, omului i-a fost dată limba. Ea este un bun

al omului” [157, p. 225]. Limba pentru poeţii basarabeni face parte din valorile spirituale care trebuiau recuperate, în dimensiunea lor adevărată, alte valori pe care şi le însuşesc fiind scriitorii clasici, folclorul, credinţa. Toate acestea fac parte din „Întregul câmp al ideilor şi emoţiilor” şi dacă nu examinăm condiţiile de existenţă ale literaturii, ne atrăgea atenţia Paul Valéry şi, de asemenea, Hugo Friedrich, atunci „e imposibil să dăm despre Literatură o idee îndeajuns de completă şi de adevărată” [133, p. 83]. Să nu trecem cu vederea faptul că moderniştii adevăraţi au pledat pentru însuşirea valorilor trecutului. Aici se cuvine să amintim şi opiniile unor inovatori ai poeziei moderne, precum T. S. Eliot, bunăoară, care scria: „Cineva a spus: «Scriitorii trecutului sunt departe de noi pentru că noi ştim cu mult mai mult decât ei». Tocmai: îi ştim pe ei” [129, p. 208]. În acelaşi sens se exprima şi Apollinaire, dar şi A. Compagnon în cartea sa *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. Se impune precizarea că însuşirea valorilor trecutului într-un spaţiu în care acestea din urmă au fost ţinute la index timp de o jumătate de secol este un caz aparte şi necesită a fi investigat cu un instrumentar netradiţional. Înseamnă, de fapt, că scriitorii găseau căile ocolitoare sau recurgeau la metode subversive. Este relevant în acest sens felul în care Vieru reface corelaţia cu poezia clasică, prin Eminescu. Când poetul contemporan cu noi i se adresează iubitei: *Dragă, o tee!,* el împleteşte modul de percepţie estetică eminesciană de o aşa manieră, încât orice s-ar întâmpla, pe plan politico-social, Eminescu rămâne prin poezia lui Vieru. Sub semnul lui Eminescu poezia basarabeană va reface şi drumul spre alte valori ale trecutului, spre folclor. Menţionăm că Vieru reface drumul spre creaţia populară la modul eminescian.

De reţinut că, înainte ca poezia lui Vieru să contribuie în mod esenţial la consolidarea identităţii româneşti a basarabeanului, Vieru a contribuit nu mai puţin la ctitorirea în sensul în care vorbea Martin Heidegger despre Hölderlin: „Ctitoria fiinţei este legată de semnele zeilor. Iar cuvântul poetic nu este totodată decât interpretarea «vocii poporului». Acesta este numele pe care Hölderlin îl dă legendelor prin care un popor îşi aminteşte de apartenenţa sa la fiinţare în totalitatea ei. Dar această voce se scufundă adesea în tăcere şi osteneşte în sine însăşi. Ea nici nu are de fapt putinţa să spună, prin ea însăşi doar, ceea ce este autentic, ci are nevoie de cel care o interpretează” [157, p. 235-236]. În fond, poetul Grigore Vieru exprimă vocea interioară a poporului său, voce care pe un segment de timp, în anii postbelici, a avut un diapazon redus. Iată de ce Grigore Vieru e tentat să creeze un univers primar, având la bază sufletul popular, prin intermediul căruia va releva conştiinţa de sine, precum şi un anumit sentiment al solidarităţii umane, axat pe valorile simple ale vieţii. „Asemenea lui Goga interpretat excepţional de G. Călinescu, Grigore Vieru ilustrează o categorie estetică paradoxală”, scrie Daniel Cristea-Enache. „Un nou poet al pătimirii naţionale, o funcţie poetică şi identitară bine precizată a comunităţii în pericol de mancurtizare ajunge să prac-

tice un lirism de o factură specială. Un lirism care se centrează pe elemente anistorice, general-umane, şi pe situaţii chinuitor desprinse de contextul lor, pentru a redeveni fundamentale” [97, p. 89].

Optimismul său dătător de libertate interioară face posibilă armonia originară spre care tinde autorul, nutrind nostalgia limbajului primordial. De acolo, din sfera profundă a trăirii simple, aproape arhaice, din exilul interior, poetul va înfrunta limbajul de lemn, înlocuindu-l cu limbajul simţurilor, al fervorii intime, poezia făcând posibilă limba şi fiind „temeiul purtător al Istoriei” (Heidegger). Astfel Grigore Vieru înlesneşte redescoperirea drumului pierdut către poezia autentică.

Axată pe o religie a forţei maternităţii, pe religia Mamei, care, în perspectiva interpretărilor lui Mircea Eliade, este o religie a replierii în sine, a concentrării interioare, a căutării unui *centru,* poezia lui Vieru ni se relevă din perspectiva interiorizării şi a deschiderii spre comunicarea amplă cu lumea, cu valorile umane şi cu cele spirituale, moment care s-a dovedit a fi determinant pentru depăşirea limitelor spaţiului geografic basarabean. Foarte mulţi dintre confraţii de condei din spaţiul ex-sovietic, între care Serghei Mihalkov, Rima Kazakova, Ojar Vacietis, I. Ziedonis, S. Baruzdin, Iu. Marţinchiavicius, Ivan Draci, E. Evtuşenko, Maris Ciaklais, Leons Briedis, precum şi scriitori în întreg spaţiul românesc, îl vor aprecia anume din aceste motive.

3.4. **POEZIA ÎNTRE ETIC ŞI ESTETIC. GHEORGHE VODĂ**

3.4.1. **„Mersul desculţ" al personajului liric**

O formulă poetică de o fluenţă aproape folclorică şi un ritm adeseori comprimat până la emanarea unor energii inconfundabile, cedând pe alocuri revărsării discursive mai puţin supravegheate, îi sunt caracteristice lui Gheorghe Vodă, poetul a cărui creaţie întregeşte imaginea poeziei contemporane basarabene. Poate mai mult ca în cazul altor poeţi de la noi, localitatea de baştină, cu peisajul de o ariditate sudică specifică, s-a imprimat în fizionomia poeziei sale. De altfel, însuşi autorul se defineşte drept „pom al Sudului". Scrisul lui Gheorghe Vodă, de altfel ca şi cel al confraţilor săi de generaţie, se deschide din perspectiva unei zone limitrofe, comună poveştii şi nespusului. Este zona în care poetul face tentative sisifice de a depăşi criza de realitate care consta în diferenţa dintre o lume afişată, bombastică, imaginară şi realitatea *de facto*, concretă, cu datele ei fundamentale existente. Schematismului impus în literatura anilor cincizeci prin intermediul metodei realismului socialist poetul Gheorghe Vodă îi opune un univers alternativ în care personajul liric e preocupat de restabilirea coordonatelor fundamentale ale unei existenţe nedenaturate, fireşti. El procedează aidoma fraţilor săi din dreapta Prutului, bunăoară cei din Şcoala de la Târgovişte, Grupul de Acţiune Banat, Grupul Arhipelag sau mai târziu optzeciştii, care în scrisul lor recurgeau la stilul narativ direct, consemnând cotidianul, diurnul, viaţa de zi cu zi, fără farduri. Această modalitate de transpunere a realităţii are menirea de a menţine ochiul treaz al minţii care nu se lasă înşelat de aparenţe. O problemă complicată căreia scriitorii din arealul pruto-nistrean trebuiau să-i facă faţă în perioada totalitaristă era de a trezi conştiinţa critică. „Mersul desculţ" al personajului liric prin peisajul arid al sudului basarabean, baştina poetului, avea menirea dacă nu să răscolească, să trezească la viaţă o conştiinţă critică, cel puţin să atragă atenţia cititorului asupra unor date ale realului. În acest context Grigore Vieru sublinia prezenţa caracterului în creaţia lui Gheorghe Vodă, menţionând importanţa acestei trăsături în contextul timpului în mod deosebit.

Coleg de generaţie cu Grigore Vieru, Spiridon Vangheli, Dumitru Matcovschi, Serafim Saka, Anatol Ciocanu, Victor Teleucă, Mihail I. Cibotaru, Gheorghe Vodă se formează, împreună cu aceştia, în orele de „şcoală poetică" făcute la cenaclul de pe lângă ziarul „Tinerimea Moldovei", condus de poetul Liviu Deleanu. Spectrul autorilor pe care îi citesc e alcătuit din nume precum Eminescu,

Lorca, Arghezi, Labiş, Whitman, Esenin, Mejelaitis, Voznesenski..., deschiderea spre dialogul cu alte orizonturi culturale fiind evidentă.

Debutul editorial al lui Gheorghe Vodă are loc într-un timp când în literatură predomină elogiul fals al transformărilor sociale şi când grandilocvenţa îşi plăsmuia piedestal în poezie, însă prima sa carte, *Zborul seminţelor* (1962), este marcată de o anume imunitate împotriva pozei şi falsului circumscris timpului, în care dezbaterile între etic şi estetic erau la modă. În cea de-a doua plachetă a sa, *Focuri de toamnă* (1965), este pusă pe cântar şi ospitalitatea basarabeanului, cu mese pitoreşti rupându-se sub povara bucatelor, dar şi valoarea morală, căci oaspetele la plecare trebuia neapărat să înţeleagă: „Ce poţi tu şi cine-i el". Raportarea la celălaltul este corelată cu nevoia de statornici şi unitate dintre cuvânt şi credinţă, acestea prevenind alunecările terenului pe care se stabileşte autorul, făcând trimitere la „anticancer" şi „antirugină", dar şi la cuvântul „simplu şi cinstit".

Precizăm că pe la mijlocul anilor '60 atmosfera literară basarabeană se caracterizează printr-o înviorare spirituală. Se încearcă anihilarea sociologismului dogmatic şi a conţinutului ideologic rudimentar. Anume în acest context Gheorghe Vodă pune accentul în versurile sale pe calităţile morale ale poporului şi pe realităţile naţionale. Există în poezia lui un entuziasm ce provine nu din intenţia de a glorifica în mod simplist, ci din elanul tineresc specific poeziei în general, dar, pe de altă parte, dintr-un avânt caracteristic epocii, avânt de după care omul începe să fie văzut mai mult schematizat. E vorba deci de un proces complicat ce s-a manifestat în literatura noastră. Entuziasmul semnalat este provocat de „maşinile cu pluguri grele", de „televizorul, fereastra fermecată", fascinaţia în faţa belşugului şi atotputerniciei omului hipnotizat de „simfonia rachetelor" riscând, pe alocuri, să pună în umbră autoritatea personajului liric cu ţinută sudică firească, austeră, supravegheată. Omul, furat de viteze, aflat încă departe de drama pe care acestea o vor genera prin anii optzeci în *Inima alergând*, trăieşte sentimentul plenitudinii de o clipă: „Cântă-mi, vioară, harnic dar scurt, / Să-mi sfărâm oboseala în picioare. / Mi-i drumul lung şi-i timp puţin / Şi vreau să-mi scutur hainele de sare" (*Mi-i drumul lung*). Discordanţa dintre tehnică şi om răzbate totuşi ca un ecou îndepărtat în nişte timpuri viitoare: „În vuietul metalic al mişcării / Auzi cum sunetul copitelor răzbate?" (*Romanţă*). Poezia identificată cu timpul însuşi este prezentă şi în culegerea de versuri *Ploaie fierbinte* (1967). Ea este însoţită de cuvintele autorului: „Poezia e timpul... Poezia înseamnă sinceritate. Timpul spune adevărul". Discursul aşezat, echilibrat, dominat de accentele încântării tinereşti, este întrerupt pe alocuri de tonul categoric.

Conştiinţa critică de la etapa volumului *Ploaie fierbinte* produce efecte cu ecouri de durată în creaţia poetului. Definitivarea sa ca poet al eticului categoric se produce anume acum. Verificarea, autocontrolul, problemele de conştiinţă se reliefează aici cu mai multă claritate: „Învelit de proprii interese, / Profitam că

nu-s verificat, / Când colo s-a amânat controlul, / Conştiinţa rămânând control de stat”. Ironia intervine în textura versurilor din *Ploaie fierbinte,* încântarea cedează locul gravităţii, solemnităţii, atitudinii distincte şi categorice, lăsând să vorbească doar faptele. „Blândeţea bizară”, „glasul calm”, având în el ceva „din mlădierea şarpelui ce te încântă”, sunt dispreţuite. La fel e dispreţuită minciuna şi incapacitatea de a fi stăpân pe un eu propriu: „Voi aţi văzut ce sinceri sunt copacii? / N-aduc pe ram nimic ce e străin”. Pledoaria pentru cunoaşterea trecutului se înscrie în aceeaşi tendinţă a personajului liric de a fi egal cu sine. Este demascată poza şi mândria ca jocuri de măşti, în care „cel mic se simte mare, / Cel mare creşte-n ele” (*Mândrie*) şi cei care „îşi dorm curajul în scrâşnire”. Autorul descoperă moliile „mai moi decât mângâierea” „rumegând căldura bunătăţii noastre”. Curajul este decisiv şi optimismul învingător: „Vine sânge nou, / tulburător. / – Şi e nevoie de magistrale, / pe unde să zburde sonor. / Mai cu inimă, băieţi! / Prin pietrele lăbărţate pe pământ / ţepuşele ierbii / răzbat, ironic râzând”.

3.4.2. **„Aripi pentru Manole”**

Culegerea *Ploaie fierbinte* se înscrie în contextul unor căutări fertile ale poeziei basarabene din acea perioadă, la fel ca şi *Aripi pentru Manole* (1969), în care autorul se declară împotriva ruperii omului de fondul său sufletesc durabil, semnificaţiile mitului autohton contribuind „la configurarea unui autentic univers de valori artistice” [45, p. 212]. În aceste condiţii întoarcerea îi apare mai dramatică decât plecarea sau înălţarea: „Să nu ne facem aripi pentru zbor. / Înălţimea se ia cu altă putere. / Ne e sortit să coborâm. / Să inventăm aripi pentru cădere”. „Aripile pentru cădere” sunt o categorie etică ce acţionează împotriva inerţiei unui marş conceput triumfal. Se conţine în această poezie-catren o întreagă filozofie a felului de a fi al lui Gheorghe Vodă în poezia de mai târziu. „Zborul” trebuie înţeles metaforic, nu numai ca deplasare în spaţiu geografic sau extraterestru: cunoaşterea e un proces mult mai complex şi implică nu o singură viaţă de om, ci vieţi omeneşti şi destine ale popoarelor.

Aripi pentru Manole împreună cu *Ploaie fierbinte* exprimă, de fapt, acea fervoare creativă ce se instaurează în lirica noastră la sfârşitul deceniului al şaselea, în acea perioadă văzând lumina tiparului mai multe volume de versuri reprezentative ale poeziei basarabene contemporane. În creaţia lui Gheorghe Vodă din această etapă se distinge tendinţa de a reflecta o imagine tridimensională a contemporanului, pe care criticul Mihai Cimpoi o schiţa astfel: „Omul ca centru spiritual al vieţii, Omul ca spirit al locului şi Omul ca spirit al timpului”. Poetul îşi definitivează astfel un principiu al angajării sociale conştiente a omului, angajare verificată de propria trăire: „Nu eu prin vreme trec, / Prin mine vremea trece”.

Diversitatea registrului imagistic al lui Gheorghe Vodă sporeşte simţitor odată cu apariţia volumului de versuri *Pomii dulci* (1972). Viziunea alegorică asupra existenţei umane, lirismul de factură intelectuală, obsesia descoperirii noilor sensuri sunt caracteristici ale scrisului lui Gheorghe Vodă. Preocupat de statornicirea unui spirit sănătos, autorul pledează pentru păstrarea valorilor umane: „Omule, păstrează-ţi cuibul, / Nu-l muta pe unde poţi. / Nu vine badea cu plugul / şi nu eşti călcat de roţi" (*Către tine*). Intertextul bazat pe dialogul cu creaţia folclorică este evident aici. El readuce în memorie imaginea Patriei sale din sud, care lucrează cu aceeaşi tărie la conturarea fizionomiei poeziei sale. Cele *Şapte întâlniri cu Moş Pasăre* deschid o perspectivă de revitalizare a discursului poetic, autorul demonstrând calităţi de umorist mucalit. În volumele *Valurile* (1974) şi *Rămâi* (1977), pe lângă o „înflorire, ambiţioasă înflorire, / la sud, sub cerul posac", e prezentă şi o „muzică cu numele belşug" – semne grăitoare ale triumfalismului. Gestul reverenţios şi dârzenia acţionează acum paralel în poezia sa, creând pe alocuri impresia de dispersare a sufletului. Unitatea se reface însă sub acţiunea atitudinii polemice, care tinde tot mai mult să predomine în *Inima alergând* (1980), *De dorul vieţii, de dragul pământului* (1983) şi *La capătul vederii* (1984).

3.4.3. **Eul – „pământ al meu"**

Poezia sa din anii '80 a evoluat sub semnul angajării în dezbaterea problemelor arzătoare de ecologie, de unde şi tonul ei publicistic pronunţat. Acutizarea trăirii este convertită într-o acţiune de trezire a conştiinţei omului mobilizat în lupta pentru menţinerea vieţii pe pământ. Versul e dezbrăcat de rimele puse odinioară în serviciul glorificării avuţiei şi vieţii fericite. Elogierea valorilor simple tinde să obţină în aceste împrejurări semnificaţii de manifest poetic. Mai de preţ autorului i se arată acum „o gură de veşnicie din vremea de-acasă".

Melancolia izvorâtă din permanenta atracţie a locurilor natale constituie, de fapt, punctul incipient, nucleul în jurul căruia se plăsmuieşte poezia lui Gh. Vodă. Acumulându-se treptat în poezii precum *Iarna la Văleni, Înflorire la Văleni, La sud e Patria mea, Pomii copilăriei*, această stare de melancolie devine o notă particulară a poeziilor sale. Dealurile domoale, numite de autor „prieteni blânzi", „pomii copilăriei", „Mioara", chipurile consătenilor plăsmuite în poeziile *Lucriţa, Femeia anilor trecuţi, Anica* ş. a. constituie un moment hotărâtor în spaţiul său artistic. Motivele inspirate de viaţa ţăranului, „dorurile simple" ca ierburile – toate izvorâte din mersul autorului „desculţ pe pământ" – prilejuiesc „compunerea zilnică a frumosului din mediul şi viaţa noastră cea de toată zilele", după cum scrie autorul într-un articol din culegerea sa de publicistică *Iscălitura* (1978). Aceeaşi afirmaţie o face şi în versuri: „Mereu în transformare plaiul, / imaginile lui în mine se adaug".

Revenirea permanentă la satul natal, întoarcerea la copilărie, la chipul mamei semnifică trecerea barierei şi a încercărilor: „Dar ce hrană de folos / ne-a fost cântecul duios / ce-l torcea mama subţire, / căci, ţinându-ne de el, / uşurel şi cătinel, / am ieşit în primăvară, / înviind cu iarba iară” (*Atunci...*). Mama înseamnă pentru el menţinerea împlinirii, a integrităţii: „Mamă, tu opreşti pietrele, / care lunecă de sub tălpile noastre / îndărăt”. Dacă la Grigore Vieru motivul mamei este cel care străbate întreaga sa poezie, la Gheorghe Vodă mama iluminează versul într-un punct concentric important, conştiinţa de sine ca neam: „Atunci am adunat grămadă / Minutele, / Orele, / Zilele. / Pe care aveam să le şedem acasă, / Şi am făcut din ele un an, / Un secol, / Un viitor, / Şi i le-am dăruit ei / (mamei – *A.B.*). În locul aripilor obosite, / Surâsuri calde / Trecând printre lacrimi, / A urzit în casă un curcubeu, / Şi noi paralizaţi de lumina ei, / Am văzut că toţi la un loc / Suntem o ţară. / O ţară, / Cu cele trei puncte cardinale. / Trecut, / Prezent / Şi viitor, / Cu o istorie veche şi alta nouă” (*Pelerinaj*).

„Desfrunziţi de vorbe”, având doar rădăcina începutului de grai – aşa se prezintă poeţii faţă în faţă cu idealul. Personajul liric din poezia lui Gheorghe Vodă se evidenţiază prin calităţile sale de pelerin devotat, dispus să înfrunte, mai rar să se aventureze, în lupta pentru a-şi apăra *doamna inimii sale* căreia îi spune *Demnitate*: „E grea întoarcerea prin desime / Să nu te împiedici de nicio privire... / Deseori am plătit şi vamă, / Numai nu din iubire, / Numai nu din iubire, / Doamna mea, demnitate” (*Mulţumesc*). Viziunea lui Gheorghe Vodă obţine prin aceasta un centru etic persistent: „Mulţumesc că ai ţinut cu dinţii răbdarea ce plesnea pe dinăuntru”. Între pornirea de a elogia fiecare zi trăită sub un soare al împlinirii abundente şi aceea de a se retrage modest în „mica sa Patrie” sudică, pe care o cântă cu duioşie, înconjurat de turme de mioare şi de „pomii copilăriei”, ajungând să utilizeze până şi expresia sarcastică în care sesizăm prezenţa eroului liric cu chip de „fiu rătăcitor”: „Ca trestiile / Au trosnit spinările, / Când ni s-au plecat capetele în jos”, eul liric îşi reia expresia blajină de om împăcat cu trecerea timpului.

„Optimiştii cei mai încercaţi sunt oamenii care cresc pâinea”, spune el. Optimismul capătă o notă definitorie ce reiese din credinţa în muncă. Plugarii din poezia lui Gheorghe Vodă sunt împăcaţi în munca lor: „Ţăranii muncesc şi nu se întreabă, / De ce şi pentru ce. / Precum şi un pom fără de treabă, / nu poate şedea când vremea vine”. „Ţăranii ţării” pe care îi cântă autorul au ceva din „meşterii-fauri” din folclorul autohton. Primii se deosebesc de cei de ai doilea prin chipul lor de icoană lucrată cu migală: „El şi Ea – icoane în picioare / mirositori ca bradul, / Ca grâul la culoare, / Şi între ei panerul / cu struguri încărcat, / lacrime pe care / o vară le-au lucrat”. Munca ţăranului este considerată un „tandru ritual”: „Şi îmi părea că ei pe ei se îngroapă, / spre a renaşte în primăvară, / şi nu via”. Simbolul muncii se desprinde şi din poezia *Fratele odihnind*: „Truditule în lumina zilei, / tu frate, sub stele târziu, / deschis ca o carte pe prispă, / adormi, visând lanul

de grâu, / iar mâna sub cap aşternută – / cinci spice uneşte în ea, / şi strălucesc în piele grăunţele... / Frate, de aur ţi-i mâna, grea”. O poezie cu un titlu similar întâlnim şi în creaţia lui Gr. Vieru, „prietenul blând al sufletului meu – învăţătorul de poezie, poetul”, cum îl numeşte Gheorghe Vodă. Spre deosebire de poezia de atmosferă a lui Grigore Vieru, cea a lui Gheorghe Vodă se rezumă la configurarea unui simbol: „Fratele odihnind” e deschis ca o carte.

Natura statică a imaginilor din versurile lui Gheorghe Vodă transpare în poezii precum *Ploaie fierbinte* în care îndrăgostiţii sunt văzuţi în chip de „sculptură, / de pe care / abia căzuse pânza”.

Anume ţinuta statuară este prezentă în poemele sale concepute evocator în stil imnic. Aşa este *Ţara cu vulturi şi munţi* şi *Fenomenul căluşarilor*. În poemul *Fenomenul căluşarilor*, asemenea lui Victor Teleucă în *Sensul horelor*, Gheorghe Vodă urmăreşte „demonstrarea sensului nostru pe pământ”. „Demonstrarea” conferă lucrării o alură de evocare scenică, în care *Căluşarii* sunt concepuţi ca „dans în versuri”. Revelatoriu este începutul poemului: „În cel mai simplu grai, / al muncii, / prin ritm şi cuvânt, / de la semănat la treierat, / călăreţ pe propriile picioare, / vom demonstra / sensul nostru pe pământ”. La Victor Teleucă „hora” este un simbol reuşit datorită faptului că, pornind de la noţiunea autohtonă de joc popular, ea proiectează sensuri general-umane. La Gheorghe Vodă „căluşarii”, ca aspect al naturii în mişcarea timpului, vizează esenţa firii plugarului şi deci a poporului. Căluşarii în trecerea timpului şi în întrecerea cu el – acesta este sensul suprem care dă unitate lucrării. Forma amplificată a lucrării este dictată de dimensiunea conceptului iniţial. „Coborârea în adânc” şi „răfuiala” obiectivă cu „şederea pe loc” din această poezie le întâlnim încă în culegerea *Ploaie fierbinte*. „Ar avea un rost să se ridice lucrurile de la vârf în jos”, scrie poetul, subliniind necesitatea personajului liric de a se afla în deplina posesie a resorturilor sale de ordin etic. „Noi nu facem întrecere, / În dragostea de om şi pământ, / Atât cât este în suflet – / Fie în lacrimă şi-n cuvânt”, constată categoric cu altă ocazie poetul. Autosfidarea, autoinspectarea eului liric, întoarcerea pe un pământ propriu, întoarcerea la un eu – „pământ al meu”, ambiţia mersului neclintit prin spaţiul cotidian, printre motive uneori banale îl caracterizează pe autorul conştient că tot ce-l înconjoară poate deveni realitate poetică. Poezia lui Gheorghe Vodă se iscă din firescul comunicării şi din conferirea ingenuităţii faptului comunicat: „Şi, cât fug, nu iau cu mine nimic, / doar cuvintele cele mai simple: / mamă, / ţară, / apă, / spic, – / ce încap uşor sub tâmple, / ce nu-i greu în cap de dus, / această delicată goană / şi pe inimă, / ca leac, de pus, / precum frunza o aşezi pe rană”. Cuvintele simple îşi menţin capacitatea lor curativă dintotdeauna, al căror pacient se vede şi eul liric din poezia lui Gheorghe Vodă. Diagnoza şi-o stabileşte însuşi eul liric: „Eu sufăr de bucurie. / Bucuria este suferinţa mea”. Persistenţa bucuriei, a verdelui în brazi, a iubirii impune o stare de optimism inepuizabil: „Căci nu de ură mi-i pământul, / ci dat îmi e pentru iubit, / De aceea inima îmi creşte, /

cum simte vremea c-a venit”. Obişnuită a se roti după soare, floarea-soarelui devine în poezia lui Gheorghe Vodă *Floare-soare*: „Rotire lentă de floare-soare, / mişcare devenită obişnuinţă, / să nu se tulbure apa în izvoare / şi liniştea în fiinţă”. În înfrăţirea cu o astfel de natură poetul îşi vede propria continuitate: „Mulţumesc, izvorule, / Codruţule, frate, / pentru nădejdea ce-mi daţi să trăiesc fără de moarte”. Atât mişcarea supusă a florii, cât şi odihna cuminte a pământului este hotărâtoare pentru starea de fericire pe care autorul o defineşte drept „spaţiul cel mai înalt”. „În odihna pământului / apele argintul şi-l strâng”, spune autorul pentru a conferi plenitudine stării de fericire. Faptul că poetul mizează pe ritualizarea relaţiei om – natură imprimă pe alocuri versurilor trăsături de idilă. Eul liric întrevede însă pericolul automatizării ce poate surveni: „Cântec, joc, pahare pline, / foto, radio, cine, tele, / haine noi ca în vitrine, / poliţi cu volume grele... / Mult mai mult ca în poveste. / Însă-un gând trecea cu-amnarul: / n-ar fi rău, la tot ce este, / să reiau abecedarul” (*Elegie*).

Gheorghe Vodă se declară adept înflăcărat al „mersului desculţ pe pământ”. Numai aşa pământul devine al tău, devine patrie. Deschiderea sufletului în lirica civică a lui Gheorghe Vodă este prilejuită de multiple motive şi exprimată într-o gamă variată de tonalităţi, între care dominant rămâne tonul grav şi sobru. Poeziile respiră aerul cald al împlinirii. Mereu prezentă, amintirea războiului apare în versurile sale sub formă de baladă ce unifică timpuri şi generaţii: „Şi tot e o ţară şi un pământ / a celor care nu-s şi sunt”. Poezia lui Gheorghe Vodă izvorăşte dintr-o iubire adâncă pentru tot ce se află în lumină. Chiar şi în faţa grelelor încercări soluţia cea mai sigură îi apare poetului nu desperarea, ci iubirea mai adâncă pentru semeni, pentru patrie.

Interiorizată îndelung, injustiţia şi suferinţa au lucrat în literatura deceniilor trecute în mod diferit: în cele mai multe cazuri a condiţionat coborârea în substraturile adânci ale unei culturi în care s-a urmărit descoperirea individualităţii creatoare a poporului, în altele, pe căi moderne, ce ţin de psihanaliză, în adâncurile sufletului uman. Un aspect mai suscitant l-a constituit tentaţia de a extinde şansele exprimării la hotarul dintre diferite genuri de artă, scriitorul diversificându-şi instrumentarul. Descendent din acele timpuri aflate sub cupola sufocantă a ideologicului şi a deznaţionalizării, Gheorghe Vodă îşi priveşte retrospectiv itinerarul parcurs: „Am scris neîndoit puţin / în vremi de triste şi suspine. / Aveam cu braţele să ţin / smuls neamul meu din rădăcine”. În condiţiile în care era uşor să fie consideraţi disidenţi pentru un singur cuvânt, nu pentru o poezie sau un roman, scriitorii se regăseau uneori şi în alte genuri de artă ce le ofereau o mai mare libertate de exprimare, comunicarea cu destinatarul contând în primul rând. Nevoia de comunicare cu cititorul şi-a lăsat, fireşte, o amprentă, a epicităţii, şi asupra poeziei timpului. Pe filonul epicului infiltrat în poezie şi al poeziei infiltrate în arta cinematografică îl aflăm, în momentul dat, pe Gheorghe Vodă. Cinematografia răspundea unei nevoi acute de experienţă şi de experimentare în artă, implicând şi problema spiritului de rezistenţă al neamului. Or, dialogul creatorilor era, cu ani în urmă, la fel de important ca şi astăzi.

Cele mai interesante experimentări în cinematografie se făceau în Ţările Baltice. Anume acolo Gheorghe Vodă, regizorul, şi-a aflat „aliaţi”: filmele sale „Se caută un paznic” (1967), „Singur în faţa dragostei” (1969), precum şi documentarele după scenariile sale: „De-ale toamnei”, „Bariera”, „Nunta”, „Maria”, ce s-au bucurat de succes la public, sunt o dovadă că înnoirea gândirii era mai uşor de înfăptuit la hotarul dintre arte, unde se produceau cele mai interesante fenomene ce ţin de schimbarea mentalităţii şi a receptivităţii publicului. Iar în condiţiile unei cenzuri drastice creatorului îi revenea o responsabilitate mult mai mare în viaţa de fiece zi. De aici aspectul etic pronunţat al literaturii în totalitarism. Scriitorii basarabeni şaizecişti şi şaptezecişti au creat valori ce se înscriu în perimetrul acestui deziderat. Gheorghe Vodă nu e o excepţie în acest sens. Dintr-un spaţiu limitrof, de frontieră el se referea la o dublă existenţă: cea developată şi cea care rămânea nedevelopată. Spaţiul intermediar ambiguu dintre cele rostite şi cele nerostite pun stăpânire pe versurile sale. Tot ce e mai interesant în creaţia lui Gheorghe Vodă din această zonă este că el şi-a intuit personalitatea, dimensiunile propriului eu artistic, încercând „să împlinească celula literei de carte cu sensul vieţii”.

Prezenţa sa activă şi în presa periodică, ziaristica fiind un alt spaţiu limitrof al literaturii, confirmă un fapt: poezia este imposibilă fără percepţia realului şi fără o cunoaştere adâncă a umanului, scriitorul împlinindu-şi destinul în viaţa Cetăţii. În felul acesta scriitorul rămâne onest faţă de sine şi faţă de cititorii săi.

Gheorghe Vodă face parte din generaţia scriitorilor care a reuşit, în anii şaizeci, să confere o altă dimensiune scrisului în peisajul literar autohton. În general, referindu-se la poezia română din Basarabia, criticii cvasiobiectivi observă, mai întâi de toate, prezenţa unui vădit capital sentimental, precum şi legătura strânsă cu tradiţia.

Cauzele acestui fenomen specific basarabean ţin, în primul rând, de contextul social, istoric şi politic. Mai exact, este vorba de trauma care marchează fiinţa etnică a românului de la noi, traumă ce a trezit sentimentul nedreptăţii, acesta perpetuându-se şi în poezia de ultimă oră unde, este adevărat, ia forme ale ironicului, fără a reuşi însă să înşele, deoarece se ştie că individul ironic nu este decât un sentimental disimulat. De altfel, şi despre poetul modern de pe alte meridiane ale globului se spune: „Fisurile lumii trec prin inima poetului”. În mod paradoxal, dramele sfâşierii se manifestă în cu totul alt mod în peisajul literar circumscris într-o zonă izolată, cum e cea dintre Prut şi Nistru, în comparaţie cu felul cum se manifestă acestea în general în lume. Deosebirea constă în faptul că poetul modern este chinuit de singurătate şi de incapacitatea de a mai crede în ceva. Cât priveşte realităţile literare basarabene, în special cele din anii ’60-’70 ai secolului trecut, cred că sunt determinate de preocuparea obsedantă pentru adevărul ce se

vrea rostit fie şi numai cu jumătate de gură, cu alte cuvinte, în subtext. Iată un exemplu din creaţia lui Gheorghe Vodă:

„Izvoarele durerii
În fiinţa ta lucrau.
Umedă de lacrimi
cămaşa îţi era.
Cea singură,
singurătatea ta,
ea ţie cea mai aproape,
maica,
nu mai era.
Întindeai braţele s-o cuprinzi
şi cuprindeai văzduhul.
Îngenuncheai
fruntea să-i săruţi
şi sărutai pământul.
O, tu cel singur,
fiule,
albe îţi vor fi nopţile, albe...
Pururi în ochii tăi va arde
steaua singurătăţii –
lacrima”.

(*Steaua durerii*).

Consacrată lui Grigore Vieru, poezia citată este emblematică pentru modul în care poetul basarabean îşi dă frâu liber durerii ce îl caracterizează. Dialogul dintre un poet născut pe malul Prutului, la nordul Basarabiei, şi altul la sud („La sud, la sud e Patria mea!”, scria Gheorghe Vodă) înseamnă, în aceste versuri, un punct de maximă comunicare, evident, sentimentală.

La rândul său, autorul *Stelei de vineri* remarca o trăsătură definitorie a autorului *Ploii fierbinţi*, anume caracterul, subliniind că acesta lipsea cel mai mult în spaţiul culturii şi în modul de a fi al românului basarabean.

Este clar că „izvoarele durerii” „lucrează” în fiinţa poetului din Basarabia după alte criterii decât oriunde în altă parte: poetul modern, aşa cum se profilează pe tot parcursul sec. al XX-lea, îşi caută identitatea din perspectiva individului izolat de societate, de aceea singurătatea este uneori oarecum poetizată, aşa cum se întâmplă şi într-o poezie ajunsă la un moment dat în topul textelor cântate (folk), lansată în cadrul cenaclului „Flacăra”, text în care „cina oamenilor singuri” e servită „la pachet” sau sub formă de comprimate, consumatorii fiind îndemnaţi să ia „singurătatea ca pe un drog”. Dincolo de imaginea singurătăţii ca „drog” se citeşte experienţa unui modernism excentric, asemănător celui transoceanic al generaţiei *Beat*, precum şi ecourile unor motive ce provin din

lirica occidentală care au devenit foarte frecvente: este vorba de incapacitatea limbajului uman de a exprima viaţa şi trecerea timpului.

Diferenţa dintre sfâşierea sufletului poetului modern, în general, şi cea a poetului basarabean, în particular, constă în faptul că în timp ce primul îşi consumă singurătatea în mod individual, celui de al doilea îi este caracteristic sentimentul solidarităţii. Anume în felul acesta se explică multitudinea de poezii-dedicaţii consacrate unor confraţi de condei, prieteni ai literaturii ce se scrie în Basarabia. Ajunşi aici, ne dăm seama că o dimensiune a poeziei basarabene, inclusiv a celei semnate de Gheorghe Vodă, se cere desprinsă din cea a culturii în general. Astfel, activitatea de regizor şi scenarist, de realizator al unor filme documentare şi artistice (inclusiv în colaborare cu Vlad Ioviţă) trebuie privită din perspectiva importanţei pe care o are comunicarea dintre artele menite să consolideze, să dea mai multă vigoare peisajului cultural interriveran postbelic.

Mai trebuie notat aici că în timp ce poetul modern din Occident caută să proiecteze geograficul asupra interiorităţii, poetul basarabean recurge la proiectarea interiorităţii asupra spaţiului geografic, *Patria mică*, în cazul lui Gheorghe Vodă, fiind o dovadă elocventă în acest sens. De menţionat că recursul la acest topos (*Patria mică*) era un act de curaj în condiţiile în care literaturii i se impunea o singură dimensiune geografică şi spirituală – cea a imensului spaţiu ex-sovietic. În acest context, „mersul desculţ" devine echivalentul „însufleţirii" ţărânei. Este curioasă, de asemenea, imaginea crucii de lemn ce prinde viaţă „înverzind", la fel ca şi cea a lemnului uscat ce sună „mai viu", precum şi imaginea lui Moş Pasăre, omul cu pasărea în inimă ce ne trimite la o trăsătură caracteristică a poeziei basarabene din acea vreme: cântecul ca expresie a trăirii în comun, astfel încât o bună parte din poezia perioadei respective poate fi aşezată sub motoul extras din creaţia populară: „Cu cât cânt, atâta sunt". Sub cupola acestuia autorii basarabeni îşi consumă la modul liturgic sentimentul solidarităţii, cauzat de drama unui destin ingrat. Provocat într-o atmosferă similară, scriitorul ceh Milan Kundera (nevoit să se stabilească, în 1975, în Franţa) făcea următoarea mărturisire: „Aş prefera să trăiesc ascuns, cu modestie în micile mele amuzamente, în micile mele aventuri şi plăceri, dar... sunt obligat să trăiesc cu neplăcere un destin care nu mi se potriveşte deloc!".

În arealul interriveran din aceiaşi ani ('60-'70) personajul literar îşi potrivea destinul nu tocmai simplu în raport cu cel al colectivităţii. Iată-l pe Gheorghe Vodă trăind la modul contradictoriu nevoia de raportare la colectivitate:

„Mult timp m-am ţinut afară
mergând pe drumuri strâmbe şi străine
chiar la-ntâlniri cu dragostea
nu vorbeam eu, ci prietenii din mine".

Un Eu (scris cu majusculă) îşi revendică dreptul la existenţă.

Căutările interiorităţii în planul mai amplu al literaturii locale se profilează

cu mai multă claritate pe fundalul ideologiei colectiviste dominante în epocă. Se ştie că la baza ideologiilor totalitariste se află anume mentalitatea colectivistă care, anihilând individualităţile, transformă colectivul, masele în gloată uşor manevrabilă. Iată de ce poetul dă preferinţă reperelor morale profunde pe care le evocă şi într-o epigramă:

„Nu e greu s-ajungi la ceruri.
Pân' la lună am ajuns.
E mai greu s-ajung la cerul
În urechea ta ascuns".

(*În loc de epigramă*).

„Firul de iarbă", „stropul de apă curată", „portul luminat", „luminatele feţe" răspund nevoii de psalmodiere simplă a vieţii.

În absenţa senzaţionalului, autorul extrage poezia dintr-o existenţă obişnuită, aproape rutinară. Momentul de sărbătoare sau, cum se spune astăzi, *surprise*-ul, intervine ca un moment de bilanţ al unui ciclu săptămânal de rutină. Primenit, *Omul de duminică* serbează zilele ce le-a împlinit. El „e trecut prin apele sudorii / şi vlăguit ca omul muncitor / dar poartă-n el lumina sărbătorii, / cum are pomu-n el izvod de flori". Gheorghe Vodă vizează aici o rânduială sacră a lucrurilor sau tradiţia, inclusiv cea creştină, care, în planul mai mare al destinului neamului, face posibilă o continuitate firească, organică. Or, tocmai tradiţia în acest sens fiind interzisă la acea vreme, poeţilor le revenea datoria de a o reactiva. Anume din această perspectivă ni se dezvăluie cu mai multă certitudine mult discutatul şi controversatul tradiţionalism al literaturii române de la est de Prut.

Simplu şi auster în aparenţă, versul lui Gheorghe Vodă îşi concentrează sensurile în subtext, lăsând la suprafaţă impresia unei consumări intense de sensibilitate ce refuză travestiul formei artistice:

„Mă încălzeşte-o sfântă taină
Şi nimănui nu i-o declin".

Atitudinea solemnă din poezia lui Gheorghe Vodă, gestul categoric, uneori crispat, se explică, în subtext, prin nostalgia recuperării sensurilor ascunse ori deteriorate. Este aici vorba şi despre fuga *sui-generis* de banal.

Redus la esenţa menită să întruchipeze condiţia *sine qua non* a artei – sinceritatea, *cuvântul* devine fortăreaţa în care Eul poetului se simte protejat:

„Te rog păstrează cuvântul,
spune-l cât mai aproape,
când între mine şi tine –
un altul nu mai încape".

În interioritatea cuvântului, în limba pe care a cultivat-o cu o deosebită asiduitate în scris, Gheorghe Vodă e solitarul ce-şi trăieşte propriul destin în deplina solidaritate cu destinul neamului.

4. **LUPTA CU ORIZONTUL ÎNCHIS**

4.1. **DISIDENŢA CA IEŞIRE DIN UITARE ŞI ABSENŢĂ. PAUL GOMA**

4.1.1. **Realitatea ca document**

Ancorat atât în literatura română, cât şi în cea occidentală, Paul Goma contribuie nu numai la lărgirea orizontului literaturii române, ci şi la adoptarea altei perspective asupra literaturii din Estul Europei. Nu întâmplător importanţa sa literară a fost subliniată de către Al. Laszlo, Ov. Pecican, Gh. Grigurcu, din perspectiva necesităţii raportării esenţial-etice la istorie, a tenacităţii cu care e atacat trecutul comunist, a respectului acordat rezistenţei la fostul regim. Amintim că literatura exilului românesc din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea s-a conturat în ţări precum Franţa, Statele Unite ale Americii, Germania datorită scriitorilor Eugen Ionescu, Emil Cioran, Vintilă Horia, Mircea Eliade, Petru Dumitriu, Bujor Nedelcovici, Mihai Ursachi, Ion Caraion, Dorin Tudoran. Astăzi, după cum afirmă pe bună dreptate şi cercetătorul literar Mircea Anghelescu, numeroase şi importante subiecte de literatură nu pot fi abordate fără a menţiona numele mai multor autori prestigioşi care şi-au scris opera, în întregime sau parţial, aflându-se în afara hotarelor ţării lor de origine. Astfel, nu se poate discuta la ora actuală despre istoria religiilor fără a se ţine cont de Mircea Eliade, despre postmodernism şi avangardă fără a menţiona numele lui Matei Călinescu, despre barocul european sau despre Ion Barbu şi Vasile Alecsandri fără a aminti numele lui Alexandru Ciorănescu etc. Un loc aparte în diaspora literară românească îi revine, fără doar şi poate, lui Paul Goma, scriitorul considerat „un Soljeniţân român” sau „contestatarul neînduplecat” (Dan Stanca) şi „excepţional poet al cruzimii” (I. Negoiţescu).

În general, destinul literaturii româneşti din perioada postbelică s-a aflat în strânsă legătură cu destinul intelectualităţii din aceeaşi perioadă, pe seama căreia se află fenomene dintre cele mai controversate. De precizat că, după cum menţionează şi Sorin Alexandrescu, „nu orice scriitor este un intelectual în sensul propriu al cuvântului, pe care îl ştim de la Zola şi de la inteligenţia rusă, după cum nu orice inginer competent este un intelectual, ci numai acela care se angajează în societate”. Autorul volumului *Identitate în ruptură* face următoarea precizare: „România a avut din acest punct de vedere puţini disidenţi: în trenul lui Goma s-au urcat doar Ionel Vianu şi Negoiţescu, în acela al lui Dorin Tudoran nimeni...” [6, p. 58].

Paul Goma, scriitorul „egalat în disidenţa sa activă şi curajoasă doar de un Ţepeneag”, cunoscut atât pentru numeroasele sale romane, cât şi pentru „marele

său capital moral şi istoric”, după cum îl caracterizează Nicolae Breban [37, p. 6], s-a născut la 2 octombrie 1935 în satul Mana, judeţul Orhei. Este al doilea copil în familia învăţătorilor Eufimie şi Maria Goma, ambii din părinţi ţărani. Mama a absolvit Şcoala Normală din Chişinău, iar tatăl – Şcoala Normală din Orhei, ca bursier orfan de război. (Bunicul lui Paul Goma dinspre tată, soldat în armata rusă, a murit pe front, în 1915, undeva în Galiţia.) În martie 1944 familia Goma se refugiază în Transilvania, în judeţul Sibiu, după ce în 1942-1943 Eufimie Goma, tatăl viitorului scriitor, a fost „ridicat” şi a ajuns în lagărul de prizonieri sovietici nr. 1 din Slobozia, Ialomiţa. În mai 1945 familiei i se interzice repatrierea. În legătură cu momentul acesta iată ce „consemnează” scriitorul în romanul *Soldatul câinelui*: „...mie, la vârsta de nouă ani şi câteva luni, mi s-a schimbat... nu identitatea (numele, prenumele au rămas aceleaşi), ci... locul naşterii. Un fleac ar spune unii; alţii s-ar amuza de această «frustrare». Pentru mine însă schimbarea aceea (de loc de naştere) nu a fost doar o «mutare», pe hârtie (...), ci castrare. Tăcerea pe care a trebuit s-o respect a devenit, cu timpul, uitare, absenţă. A fost nevoie de răbdare, de eforturi, ca să mă re-mut, să-mi recuperez acea parte de memorie care este mai mult decât pare: copilăria. Şi dacă, după vreo cinci ani (de la a doua naştere), îndepărtându-se pericolul, locul naşterii a fost restabilit, în acte, am continuat să tac şi să nu întreb, din inerţie părinţii au continuat să tacă şi ei, şi să nu-mi spună” [145, p. 67].

În 1953 Paul Goma a absolvit liceul din Făgăraş. Intră la Institutul de Literatură Eminescu. În noiembrie 1956, în timpul Revoluţiei Maghiare, este arestat, pentru că citise în public un capitol dintr-un „roman”. Este închis la Jilava, apoi la Gherla. În 1958 este eliberat, urmând o perioadă lungă de domiciliu forţat.

Tentativa sa de a se reînmatricula nu-i reuşeşte şi Paul Goma, în 1965, dă examene de admitere la Facultatea de Filologie a Universităţii din Bucureşti. În 1966 termină romanul *Ostinato* pe care îl depune la E.S.P.L.A. În acelaşi an debutează în revista „Luceafărul” cu povestirea *Când tace toba*. În 7 august 1968 se căsătoreşte cu Ana Maria Năvodaru. În 22 august 1968 (ziua invaziei Cehoslovaciei) îi apare volumul de proză scurtă C*amera de alături*.

În 1968, după repetate refuzuri, trimite romanul *Ostinato* în Occident. În 1971 apare în franceză, germană, e prezentat la Târgul de Carte de la Frankfurt: delegaţia R.S.R. îşi retrage standul.

În 1971 trimite în Occident romanul refuzat în Ţară, *Uşa noastră cea de toate zilele*, care apare în germană şi franceză (1972) şi este reluat, în 1974, la Gallimard.

Prin aceste cărţi Paul Goma intră în circuitul european, ajungând la conflicte cu autorităţile comuniste de la Bucureşti, culminând cu „mişcarea 77” şi soldate cu arestarea, iar ulterior cu „expulzarea” sa.

La 20 noiembrie 1977 Paul Goma împreună cu soţia şi copilul ajung la Paris cu paşapoarte turistice, cerând imediat azil politic.

Abia după revoluţie i se publică şi în România cărţile. Apar periodic articole semnate de Paul Goma în revistele „Vatra”, „Familia”, „Timpul”.

[A publicat volumele: *Camera de alături* (în limba română – 1968); *Ostinato* (în germană – 1971, franceză – 1971, olandeză – 1974); *Uşa noastră cea de toate zilele* (germană – 1972, franceză – 1972); *Gherla* (franceză – 1976, suedeză – 1978, română – 1990); *În cerc* (franceză – 1977); *Garda inversă* (franceză – 1979); *Culorile curcubeului* (franceză – 1981, olandeză – 1980, română – 1990,); *Patimile după Piteşti* (franceză – 1981, germană – 1984, olandeză – 1985, română – 1990); *Chasse – croise* (franceză – 1983, trad. în română: *Soldatul câinelui* – 1991); (franceză – 1986, română – 1993); *Din calidor* (franceză – 1987, română – 1989, 1995); *Arta refugii* (franceză – 1990, română – 1991, 1995 la Editura Basarabia din Chişinău); *Astra* (franceză – 1992, română – 1992); *Sabina* (română – 1993, franceză – 1993); *Adameva* (1995); *Amnezia la români* (Litera – 1995); *Scrisori întredeschise – singur împotriva lor* (1995); *Justa* (1995); *Jurnal* (în 4 vol., 1997); *Garda inversă* (1997); *Altina – grădina scufundată*, Editura Cartier, Chişinău, 1998; *Jurnalul unui jurnal* (1998); *Scrisori* (2000); *Basarabia*, Editura Flux, Chişinău, 2003].

Figură reprezentativă a disidenţei româneşti, Paul Goma este apreciat în Occident, mai cu seamă în anii ’70-’80, pentru talentul şi curajul său, o problemă constantă a creaţiei sale fiind punerea în lumină a adevărului. În contextul literaturii române biografia şi opera sa, fiind foarte controversate, constituie un caz aparte. După o lungă perioadă de interdicţie a operei şi a autorului care era ameninţat cu exterminarea, după cum va mărturisi fostul general de securitate Ion Mihai Pacepa, a urmat una scurtă de reabilitare în care apar mai multe romane semnate de către autorul originar din părţile Orheiului. Gradul mare de sinceritate al scriitorului care se implică în mediile literare postdecembriste, pe care le judecă la fel de intransigent ca şi pe cele politice odinioară, determină căderea sa în dizgraţie, astfel încât opera sa nu beneficiază la ora actuală de prea multă atenţie din partea publicului cititor şi a criticii literare. Cu toate acestea, fără îndoială, creaţia lui Paul Goma merită o mai bună cunoaştere, inclusiv în Basarabia, destinul căreia este cadrul de referinţă fie declarat, fie nedeclarat pe tot parcursul anevoiosului său destin.

Tipul de literatură creată de Paul Goma este unul specific caracterizat în ultimul timp drept „non-fictiv”: „Eu nu mai poci să mă întorc la ficţiune. Şi, cum m-am explicat (...), nici nu mai voiu. Dacă-mi vine din senin, din cer, din părul cu mere mălăieţe – nu refuz. Dar nici nu caut cu tot dinadinsul”, mărturiseşte el în *Jurnal*. Scrierile autorului originar din Basarabia sunt concepute ca nişte replici la modele perimate de literatură din epoca ideologizată. De menţionat faptul că Nicolae Manolescu distingea, în unul din articolele sale de fond ale revistei *România literară* (18-24 decembrie 2002), mai multe feluri de literatură proastă: 1) *literatura melodramatică*, bazată pe „confuzia dintre viaţă şi artă”, exploatând în mod necinstit

emoţiile naturale ale cititorilor", o specie a ei fiind literatura sentimentală; 2) *literatura moralizatoare* ce „pleacă sau ajunge la o concepţie despre bine şi rău în care realitatea e vârâtă ca într-un pat a lui Procust: e scurtată sau lungită după o măsură exterioară; 3) *literatura pornografică*, pe care criticul o defineşte într-un anume sens, „inversul celei moralizatoare", identificând-o şi cu literatura trivială, precizând că „nu numai în suferinţă, dar şi în fiziologie trebuie să fie o idee"; 4) *literatura de propagandă*, aici incluzând-o şi pe aceea patriotică ce „îşi caută suportul retoric în afara realităţii umane şi sociale", propaganda şi patriotismul, necondamnabile în sine, devenind condamnabile „când încearcă să anexeze literatura, s-o transforme din scop în mijloc". Fără a nega valorile patriotice şi efectele propagandistice intrinseci ale literaturii, criticul mai adaugă că „o anumită evoluţie a literaturii, care şi-a pierdut inocenţa, face de nerepetat producţii artistice din, îndeosebi, epoca romantică"; 5) *literatura demodată* care nu este totuna cu aceea retro a postmodernilor, deosebirea constând în faptul că ea „n-are conştiinţa că trăieşte ca un parazit pe tulpina unui mod anterior de a scrie" şi 6) *literatura* (*pur şi simplu*) *plicticoasă*, mai răspândită şi mai greu definibilă, numită astfel „fiindcă urlă mai mult decât poate, fiindcă ţine cu tot dinadinsul să ne epateze, fiindcă pune carul (tehnica) înaintea boilor (conţinutul), fiindcă se face că spune ceva, fiindcă bate câmpii (fără graţie), fiindcă seamănă cu o supă reîncălzită, fiindcă am mai citit-o, fiindcă e «filozofică», «religioasă», «profundă», fiindcă e «comică» ş.a.m.d." [187, p. 1].

Scrierile lui Paul Goma sunt concepute din interiorul lucrurilor. Realitatea trăită este cea care dictează, personajul supunându-i-se: „Eu, aflat înăuntru, nu am o vedere generală: s-ar prea putea ca «opera» să arate neîntreagă, neterminată, perfuzibilă... Atât, că nu mă preocupă rotunditatea ei. Pot trăi – în fine: supravieţui – şi fără «cupola» de încheiere. Nu tânjesc după «operă» finită, să fiu mulţumit dacă am înfipt câţiva pari. Măcar doi-trei ţăruşi", conchide autorul cu autoironia ce îl caracterizează.

Într-un studiu amplu intitulat *Cazul Paul Goma*: *între politică şi literatură* criticul Ion Simuţ îl caracterizează pe scriitorul originar din Basarabia printr-o frază a lui Eugen Lovinescu despre Alexandru Macedonski: „omul a dăunat operei", precizând că situaţia prozatorului contemporan este „mai complicată, pentru că omul a săvârşit o importantă «operă» biografică: disidenţa prin care şi-a riscat viaţa. Iar disidenţa lui a generat o altă operă literară, pe lângă cea politică. Tocmai această operă este bruiată de omul Goma, care nu mai poate fi oprit din mersul în gol al unui mecanism devastator al disidenţei – şi după ce misiunea lui s-a încheiat. El îşi dăunează sinucigaş printr-o serie de abuzuri de opinie, exprimate pătimaş, fără suficientă motivaţie şi deci jignitor la adresa întregii elite postdecembriste" [260, p. 175], concluzionează criticul care tocmai din acest motiv întreprinde un „studiu de caz", propunându-şi să nu lase ca trecutul „onorabil, chiar eroic" al autorului să fie îngropat sub „un morman de ingratitudini ale prezentului".

4.1.2. **Basarabia, *axis mundi* şi poartă de „ieşire din uitare”**

Pentru Paul Goma, scriitorul preocupat de criteriile etice, totul începe de la locul său de baştină, aflat pe teritoriul dintre Prut şi Nistru, teritoriu al cărui destin îl preocupă obsedant. Odată cu apariţia romanului *Basarabia*, mai întâi în variantă de revistă, în „Viaţa Basarabiei” (nr. 1-4), iar apoi la una din editurile din Chişinău, scriitorul a dezvăluit acest moment decisiv în creaţia sa, explicând inclusiv mecanismul scrierilor sale. Aici el afirmă următoarele: „Cărţile pe care le-am comis toate sunt părţi, fragmente, capitole din una şi aceeaşi. Cea de faţă adună, reordonează ce am mai scris. N-am s-o pot rotunji, termina vreodată şi nimeni de după mine nu o va încheia” [145, p. 80]. Milan Kundera, analizând condiţia emigrantului, susţine că „emigraţia e dificilă dintr-un punct de vedere personal: noi ne gândim întotdeauna la suferinţa nostalgiei; dar mai rea decât ea e suferinţa alienării... procesul în cadrul căruia ceea ce ne-a fost familiar ne devine străin. ...Doar întoarcerea în ţara natală după o lungă absenţă poate dezvălui stranietatea esenţială a lumii şi a existenţei” [174, p. 97]. Acest sentiment a alimentat şi proza lui Goma, care nu a dorit să-şi revadă baştina, la fel cum procedase şi Gombrowicz, refuz caracterizat de acelaşi Milan Kundera din perspectiva următoarelor motive: „Adevăratele motive ale refuzului nu puteau fi decât existenţiale. Şi incomunicabile, incomunicabile fiindcă ar fi fost prea jignitoare pentru ceilalţi. Sunt lucruri despre care nu poţi decât să taci” [174, p. 98].

Cavaler al dreptăţii şi al adevărului (Virgil Ierunca, bunăoară, referindu-se la romanul *Ostinato*, susţinea, la data apariţiei lucrării, că „un lucru este sigur: pentru profilul spiritual al României reale, cartea lui Paul Goma răscumpără căderea de fiecare zi a altor scriitori români”), autorul „aparţinând unei epoci şi unei societăţi în care dezumanizarea ia proporţii colective, datorită chiar principiilor ce le animă, el vizează mai puţin aspectele individuale ale răului şi mai mult crima politică patentă” [apud: 269, p. 179]. Aceste cuvinte deschid o anumită perspectivă asupra prozei scriitorului din diaspora franceză: romanele sale, concepute într-un mod specific, nu respectă niciun fel de „reguli” romaneşti. Ele sunt „monologate”, naratorul fiind şi personajul principal la care se raportează actanţii şi toate „acţiunile”. „Acţiunile” sunt corelate cu stările de spirit ori sufleteşti ale protagonistului. Naraţiunea prin inserţie este determinată de nevoia de amânare numită de autor „arma folosită de fiecare dintre noi când povestim o întâmplare cumplită înfricoşătoare, de care fugim cu amintirea, măcar amânând întâlnirea”. Ironic sau mai degrabă sarcastic, el precizează condiţiile în care amânarea s-a transformat în „metodă literară”: „La mine a devenit chiar metodă literară, folosită cu oarecare rezultate în Gherla...” (n. – *P.G.*). Deci adevărul faptului trăit este cel care dictează în universul scrisului lui Paul Goma. Cărţile sale sunt în primul

rând mărturii ale faptelor trăite, faţa lumii fiind luminată din perspectiva insului care vorbeşte în numele unei colectivităţi.

Condiţia intelectualului căruia i se refuză împlinirea destinului său se suprapune peste condiţia omului de rând căruia i se mutilează mentalitatea. Procesul acesta este urmărit pe „segmentul" propriei sale vieţi, dar – mai recent, şi pe cel al Afganului din Basarabia, reprezentativ pentru istoria spaţiului pruto-nistrean.

Astfel romanul *Basarabia*, axat pe istoria sau povestirea unui Afgan din Basarabia, de fapt, „istoriseşte" destinul lui Paul Goma care la întrebarea „Poate un povestitor să povestească povestea-vieţii-unui-om, altul decât sine, povestind (pentru a câta oară?) povestea vieţii sale?" răspunde, dezvăluind concepţia de personaj la care aderă: „Fără îndoială. Autorul se povesteşte pe sine. Altul, celălalt, adevăratul erou al cărţii este un pretext, un agent transportor".

Virtuozitatea reflecţiei intelectuale este proiectată pe fundalul panoramatic al dramei Basarabiei. Învingând desperarea basarabeanului de a fi el însuşi, autorul plonjează în realitatea faptelor ca într-o istorie ostilă. Personajul său adoptă un ton vehement, agresivităţii istoriei contrapunându-i o atitudine profund lucidă, tăioasă şi violentă chiar. Toate acestea fac parte din arsenalul lingvistic şi psihologic al autorului care îşi asumă cu toată răspunderea efortul dezvăluirii istoriei, al delimitării adevărului de minciună. Într-un anumit sens, personajul lui Paul Goma aminteşte de figura tristă a cavalerului Don Quijote care luptă cu morile de vânt ale istoriei. Amara şi revoltata figură a lui Don-Quijote-de-la-Nistru se profilează într-un univers populat cu multipli „agenţi transportori", cum îşi numeşte el personajele. Unul dintre aceştia, Victor, basarabeanul care îi propune lui Paul Goma să scrie „O zi din viaţa unui Afgan basarabean", îi aminteşte autorului de destinul bunicului său, luat în armata ţaristă şi trimis pe frontul cu Germania, unde îşi află moartea şi este înmormântat în regiunea Pinse, de lângă Uinse. Victor este mai norocos. El rămâne în viaţă, revine după războiul din Afganistan în satul natal şi urmându-şi destinul ajunge, în căutare de mijloace de existenţă, în Franţa. Aceasta este deschiderea spre liniile de subiecte, mai puţin tradiţionale, din care se constituie naraţiunea romanului *Basarabia*. În ce constă nonconformismul sau netradiţionalismul acestor subiecte? În faptul că istoria este adânc interiorizată: nu subiectul sau personajul este amplasat în istorie, ci istoria se concentrează în destinul unui basarabean de rând: destinul lui Victor, amintindu-i autorului şi de renumita nuvelă a lui Şolohov *Soarta unui om adevărat*, repetă într-un fel destinul bunicului autorului. Deosebirea constă în „detalii". „Detaliile" înregistrate pe casetă video includ prizonieratul basarabeanului care, pentru a supravieţui, se lasă convertit la islam. Este memorabilă în acest moment al naraţiunii imaginea tânărului calm şi senin care „dădea de ştire că fusese cuprins de acea pace care precede fie urcarea în sinucidere, fie căderea în sfinţenie". Un alt episod care se conjugă cu primul, completându-se reciproc, este cel al bocetului: la vederea

tânărului „cu obrazul acela prea senin ca să nu fie adânc neliniştitor”, rudele şi cei apropiaţi se pun pe bocit. De aici încolo autorul face o succintă „etiologie” a bocetului care este, de fapt, expresia suferinţei. Fenomenul ritual al bocetului este receptat şi explicat de autor din perspectiva apariţiei lui în condiţiile vitrege când „Cuvânt şi Armată... nu erau ale satului, ale târgului, ale neamului lor – ci ale Stăpânului: Romanul”. Etimologia cuvântului *v/bocet* ne transferă în planul unui arbore genealogic al lui Victor şi al părinţilor săi care „vor fi deschis ochii în plină cascadă de catastrofe”, ce vizează fiinţa psihologică, morală, spirituală şi biologică. Astfel că povestea flăcăului basarabean luat de ruşi la armată şi trimis în Afganistan constituie pentru Paul Goma un cadran adecvat de proiectare a destinului bunicului său, Chiril Goma, care a murit apărând interesele unui stat ce i-a ocupat Basarabia natală, şi a tatălui autorului. „... Povestea-unui-om, a Afganului, era şi povestea tatei şi îi făcuse mama mormânt-gol în ţintirimul din Mana, cu cruce spre Soare-Răsare, cu slujbă de înmormântare, cu parastase... Adevărat, tata nu era soldat – ca tată-său Chiril Goma, la 1914 (şi ca Afganul în 1981) –, ci deţinut, zek; arestat în ianuarie 1941, dispărut în Siberia cea îngheţată. Nici el nu cunoştea limba ţării al cărei cetăţean era, cu de-a sila: rusa”.

Acesta e unul din faptele reale pe care scriitorul le transpune în roman fără a le transfigura artistic. În comparaţie cu puterea lor de sugestie, orice mijloace artistice sau figuri de stil ar apărea gratuite.

Prozele lui Paul Goma sunt axate pe un material acumulat de-a lungul vieţii. Anume astfel sunt concepute atât *Jurnalul* său, din care au fost publicate patru volume, precum şi numeroasele romane, începând cu celebrul *Din calidor* care i-a adus notorietatea în Occident. Amintirea închisorii îi „modelează” optica personajului la tot pasul. Sensul acestei amintiri perpetue are menirea de a menţine capacitatea de receptare la cota cea mai înaltă a conştiinţei, a lucidităţii reci. Aceleiaşi lucidităţi i se supune şi limbajul. Aflat uneori sub semnul formulei semnificantului fără semnificat, vocabularul ne trimite cu gândul la desemantizarea unui cuvânt erodat al unui limbaj de lemn. Acesta este dejucat, violentat, mulat pe o realitate adecvată: cea trăită pe propria piele. Marian Popa, în a sa *Istorie a literaturii române de azi pe mâine*, îşi expune opinia despre Paul Goma în felul următor: „Autorul cu cea mai mare cantitate de cuvinte cu valori intenţional şi ludic gratuit, cea mai mare operaţionalitate lexicală bazată pe absorbţii etnodialectale şi socioprofesionale, pe deformarea lexicului generalizat, pe cele mai meticuloase redări de fonetisme cu trafic grupal şi individuale, generalizate şi incidentale, pe cea mai variată redactare justificabilă obiectiv între pragmasintactic şi bâlbă demenţială, între sincopă şi logoree extinsă până la rimarea serială automată a unităţilor reacţionate, pe cele mai stâlcite monologuri, extinse prin asumarea funcţiilor tiradei şi disputei, poate fi plasat alături de Nichita Stănescu şi de Ion Gheorghe în privinţa ingeniozităţii creativităţii lexicale” [239, p. 662-663]. Interogaţia, calamburul,

parabola sunt utilizate, de asemenea, la asamblarea acestei lumi în care realitatea înconjurătoare îi serveşte drept material de construcţie a romanelor în măsura în care îl susţine pe autor în căutările sale axate pe dorinţa de a nu se trăda pe sine însuşi. Atât faptul cules din realitatea cotidiană, cât şi cel din istorie sunt raportate la adevărul care e mai presus de toate: adevărul despre Basarabia. Iată, bunăoară, portretul psihologic al românului basarabean conturat în raport cu cel al confraţilor săi de la limita vestică a românităţii: „Sub Unguri, vreme de un mileniu, Românii din Transilvania au avut parte de suferinţe cumplite, printre nedreptăţi fiind nerecunoaşterea lor, autohtoni ca naţiune, alături de ocupanţi (Ungurii, Secuii) şi de colonişti (Saşii, Şvabii). Însă în 1918, când s-au unit cu Patria-mamă, Românii transilvăneni puteau să scrie şi să citească, aveau o identitate, ştiau cine sunt şi de unde se trag, ba îi învăţaseră carte şi conştiinţă de sine pe Românii din Principatele totuşi libere. Prin comparaţie: sub ruşi, numai în 106 ani, Basarabenii au fost striviţi, analfabetizaţi, deznaţionalizaţi, dezidentizaţi”. Întrebarea firească ce decurge din această contrapunere de situaţii vizează direct firea, caracterul basarabeanului: „Să fi fost Moldovenii dintre Prut şi Nistru mai puţin bravi? mai inerţi? mai înclinaţi spre supuşenie decât Transilvănenii?”. Autorul aduce argumente din istorie şi literatură ce contrazic o astfel de perspectivă asupra lucrurilor.

Conştiinţa de sine şi toate drumurile spinoase pe care le-a parcurs intelectualul din arealul românesc, atingând cotele cele mai tragice în spaţiul pruto-nistrean în decursul a mai bine de jumătate de secol, constituie materialul romanelor sale începând cu *Din calidor* şi terminând cu cel mai recent apărut – *Basarabia* (Bucureşti, 2002). În *Arta refugii*, bunăoară, la un moment dat, personajele, care nu sunt altele decât părinţii autorului, precum şi alţi câţiva intelectuali basarabeni refugiaţi în localitatea Gusu (nu departe de Sibiu), discută despre portul naţional sau „costumul naţional”, cum îi spune mama autorului, care în Basarabia s-a pierdut: „Din cauza invaziilor, zice mama. Aici, la munte, totul se păstrează mai bine, năvălitorii au intrat rar şi n-au rămas. Dar în Basarabia noastră numai cine n-a vrut n-a năvălit...”. Trecând de la „costumul naţional” la muzică, discuţia se poartă în felul următor: „Avem şi noi cântece frumoase, zice tata, dar nu ne putem compara cu ardelenii. Cântecele noastre de jale îţi rup inima – de jale, dar nu ştiu cum, parcă sunt prea jălalnice...”. Mama, la rândul ei, observă că „doinele lor (ale ardelenilor – *A.B.*) seamănă cu portul... Parcă ar fi şi ele în alb şi negru... au un fel de demnitate în tristeţe... O reţinere în jale... Doinele lor nu bocesc, ca ale noastre”.

„Opera lui Paul Goma se naşte dintr-un imperativ etic bine înrădăcinat în biografia sa, şi anume, din interdicţia de a uita şi de a tăcea tragediile, fie ele trăite, fie doar asumate”, susţine Marta Petreu în prefaţa romanului *Arta refugii*. Autoarea clujeană citeşte printre rândurile prozei scriitorului originar din Basarabia „etica unei fiinţe grav traumatizate de istorie, a unei fiinţe care s-a pomenit a fi mereu incomodă şi de prisos” [232, p. 6]. Iată autoportretul pe care îl schiţează

autorul *Culorii curcubeului 77 (Cutremurul oamenilor)*: „Ce eşti tu, Paul Goma? Eşti disident? Opozant? Comunist, fascist? Anarhosindicalist, liberschimbist? Eşti de dreapta, de stânga? De centru-trei-sferturi-spre-nord-est-faţă-de-sud-est? Ce eşti?... Întâmplător sunt scriitor. Prin structură, prin educaţie, formaţie, întâmplător gândesc, acţionez potrivit unui cod moral... Am învăţat, acasă, să fiu pentru bine şi împotriva răului – orice culoare ar avea, indiferent dacă poartă în frunte svastică ori secere-şi-ciocan". De altfel, acelaşi lucru îl susţine autorul şi în *Jurnal de viaţă lungă*: „Chiar aşa: ce-oi fi vrând de la ceilalţi (fireşte, vorbesc numai de scriitori şi numai de oameni buni)? Să facă ceea ce fac eu, adică să trântească în faţă «adevăruri» de care nimeni nu are nevoie, ba dimpotrivă: sunt jenante, dacă nu de-a dreptul rău-făcătoare? Bine-bine, dar un asemenea om («ideal», pentru mine) ar fi trebuit să treacă prin vămile prin care am trecut eu; hai să le mai enumăr o dată: năvala ruşilor în Basarabia; ridicarea tatei; războiul peste noi; refugiul, primirea... frăţească; fuga prin păduri; prinderea; lagărul de la Sighişoara; libertatea provizorie dintre aprilie 1945 şi martie 1953 (moartea lui Stalin), când am fost... aproape siguri că nu ne mai «repatriază»; apoi arestarea; apoi domiciliul obligatoriu; apoi agonia mamei, moartea tatei; apoi sărăcia cumplită materială; apoi «încontrarea» pe faţă cu sistemul (nu cu cenzura, nu cu partidul, nici doar cu Securitatea, ci cu sistemul); tratamentul aplicat de «colegi» pe când eram izolat şi interzis; pe când eram asaltat de *ceilalţi*, dar evitat ca ciuma de scriitori; în fine, exilul; în fine, exilul total; acesta: exilul total nu este acela în care nu mai ai nici măcar speranţa că vei «reintra» – vreodată – în ţară; exilul total este acesta: când rămâi fără niciun prieten (adevărat)". Consecinţa rememorării periplului este apatia faţă de literatura concepută ca artă, ca meşteşug: „Nu mai am chef să scriu. Dar scriu. Fiindcă ştiu: atâta timp cât scriu, mai respir, mai trăiesc. La urma urmei, scrisul meu, *acesta*, rezultatul nu are rost pentru alţii, eventualii cititori (sau nu în primul rând); scrisul acesta *este* răsuflarea, încă bătaia inimii – după ce sufletul a murit" (*Arta refugii*).

Constantin Noica în lucrarea sa *Povestiri despre Om* afirmă că biografia adevărată a omului începe cu momentul în care conştiinţa de sine reduce totul la dorinţa de a fi recunoscut de seamănul său, dorinţa întâlnirii cu celălalt [216, p. 132]. Despre dorinţa de a fi recunoscut de către celălalt se poate vorbi uneori chiar cu începere de la o vârstă fragedă a copilului. În acest sens am putea să ne referim la Paul Goma, în proza căruia motivaţia raportării copilului la cei din jur este una specifică şi reiese din condiţiile în care a fost aruncată, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, familia în care a văzut lumina zilei viitorul scriitor. Este o lume marcată profund de război şi consecinţele acestuia, de foamete, de toate dezastrele peregrinărilor, instabilităţii şi lipsei de perspectivă şi de speranţă în ziua de mâine. Intelectuali tineri stabiliţi în satul Mana, pentru a-şi afla un rost, aşa cum credeau ei înşişi, părinţii lui Paul Goma, puşi în situaţia de a se refugia,

trec prin situaţii incredibile, cărora trebuie să le facă faţă: tatăl este deportat, apoi, regăsindu-şi familia, se întoarce din drum pentru a recupera cel puţin parţial lucrurile agonisite. Reuşeşte să le treacă dincolo de Prutul care între timp devenise hotar între state beligerante, dar nu ajunge la destinaţie cu ele, în satul Gusu, unde a fost repartizată familia Goma. Între timp mama şi cu feciorul minor fac eforturi să se adapteze situaţiei în care s-au pomenit. Aşteptarea capului familiei este plină de gânduri care aduc neliniştea ucigătoare în sufletul mamei, însă ea, fără să se lase pradă disperării, găseşte soluţii pentru a nu-şi pierde demnitatea. Un exemplu elocvent este felul în care se pregăteşte de Sfintele sărbători pascale, împodobind cele câteva ouă, dobândite anevoios, cu multă artă, aşa încât îi impresionează profund pe preotul din sat şi pe familia acestuia. Acest detaliu ce ţine de comportamentul femeii basarabene, aruncată de destin în infernul dezrădăcinării, este deosebit de semnificativ şi necesită a fi citit în sensul potenţialului optimist, al capacităţii de a supravieţui şi de a-i insufla copilului ei putere de a rezista şi de a rămâne cumpătat în împrejurări inumane. Poate şi datorită acestor „lecţii" materne, servite tacit, micul basarabean priveşte în jur prin lentilele unor ochelari care surprind nu doar aspectele descurajatoare. Maturizat precoce în cadrul dezastrelor din jur, copilul are capacitatea de a discerne, optica sa fiind a celui care, în ciuda tuturor fenomenelor negative, crede în forţele proprii şi are sentimentul echităţii nealterat. Anume astfel înţelege el lucrurile.

Portrete expresive schiţate din câteva trăsături de condei, din perspectiva copilului cu un spirit de observaţie foarte fin, se desprind din *Arta refugii*. Atât profesorii, cât şi colegii de şcoală se perindă pe ecranul memoriei sale afective, precum şi al imaginaţiei de copil cu sentimentul dreptăţii nealterat. Atunci când, din cauza condiţiilor materiale insuportabile şi a nedreptăţilor ce li se fac copiilor nevoiţi să îndure o foame cumplită, micul Paul este transferat de la o şcoală la alta, el, nedorind să se despartă de unii profesori îndrăgiţi şi de prietenii din clasă, îşi creează universul său imaginar pe care îl „populează" cu personaje pitoreşti din anturajul său: „Pe popa Bojoc l-aş lua dincolo (la şcoala la care s-a transferat – *A.B.*). Bate şi el, dar nu tare. E un om bun şi destul de bun profesor de geografie – iar mie îmi place grozav geografia: când popa Bojoc e în toane bune, mă scoate la tablă, mă leagă la ochi cu un fular, îmi pune creta în mână şi-mi zice să desenez Europa... Popa mă laudă şi-mi arde o pălmuţă după ceafă, zicând că eu să mă fac geograf, nu boxer". „L-aş lua şi pe încuiatul de franceză, pe mosieur Tupuţi: la clasă e scârbos, mereu zice de noi că suntem murdari, că mirosim urât – de asta, când ne bate, nu ne atinge cu mâinile, foloseşte rigla... E un an-ti-pa-tic, Franţuzul, dar îl iau: fiindcă aşa strâmbă-nas, cum e, vine la galele noastre de box, atunci nu se mai fereşte de noi şi de hainele noastre, strigă şi dă sfaturi şi se bucură şi se întristează pentru favoriţii lui – la box, eu sunt favoritul lui şi, după ce înving, îmi dă mâna – mâna lui!" ş.a. (*Arta refugii*).

Portretele mamei şi cel al tatălui, conturate alături de cele ale refugiaţilor basarabeni, sunt deosebit de expresive, răspândind o remarcabilă forţă de revigorare:

„Uite, mama: încă de pe scara vagonului, la urcare, şi-a dezbrăcat «mantoul». Aici, în vagon, l-a împăturit pe lung, cu căptuşeala în afară, aşa l-a atârnat în cuierul de la cap. Mantoul e croit şi cusut de ea, din stofă de lână toarsă, vopsită, ţesută de ea, la război, astă-vară, căptuşeala însă e de la cel vechi, rămas strâmt. Căptuşeala fostului palton e unul din cele mai frumos-bune lucruri din casa noastră: mătăsoasă, răcoroasă, cu ape şi consistentă, să-ţi tot mângâi obrazul de ea, adulmecând-o; numai ea se vede, în cârligul de sub plasa de bagaje, numai pe ea o tot aranjează mama, de ea îşi rezeamă tâmpla. Şi cum se mai asortează cu taiorul (...): verde adânc, verde spre negru, adânc...

Uite-l pe tata: şi el bine dispus, elegant în felul lui: e îmbrăcat cu «eternica», aşa a fost botezată tunica lui cvasimilitară, din «raicord» kaki, fost auriu; cu patru buzunare mari, aplicate; cu nasturi din nojiţă împletită. Şi-a făcut-o, de comandă, la Orhei, demult înainte de război – i-o ştiu din fotografiile de atunci...” (*Arta refugii*).

Portretul colectiv se desprinde din reacţiile oamenilor în anumite situaţii: „Zice tata acum: Înainte, ardeleanul îl aştepta pe rus, să-i dea Ardealul. Când «liberatorul» n-a mai vrut să plece, ardeleanul l-a simţit pe rus doar ca ocupant străin, n-a priceput că mai grav decât străinismul e comunismul. De asta zice: «Ţâganii şi ungurii, şi jidovii de la oraş ei îs de vină!». Însă dacă vinovatul nu-i ţâgan – ungur – evreu, zice: «răgăţanu acela; oar’ olteanu, oar’ băsărăbeanu...» – totdeauna altul e de vină. Dar ia încearcă să te-atingi de Groza al lor...” (*Arta refugii*).

Printre calităţile basarabeanului cele mai frecvent subliniate de către Paul Goma se află optimismul funciar: „N-are gara (Rupea) restaurant? Nici bufet? Ei şi? – basarabeanul nu se descurajează, doar el se hrăneşte nu numai cu pâine pământească”. Această calitate este esenţială pentru însuşi autorul care îşi asumă cu toată dârzenia, cu toată răspunderea şi, uneori, cu o doză de umor şăgalnic, condiţia de basarabean: „Sunt basarabean. Deci şăd în gară. Şi zic:

– E-he-he! Când îmi aduc aminte ce-o să fie când Irina Balteş cobora ea din tren, aici, în gară... Să stăteam de vorbă, să ne plimbam – să ne chiar pupam pe gură... Să cobora ea din tren, atât, ne descurcam noi, doar eram într-o gară şi, vorba cântecului: «Azi gara ta e casa mea...»”.

Situaţia aceasta, pigmentată cu umor specific basarabean, se cere raportată, aşa cum reiese din fraza cântecului citat, la realităţile deloc umoristice la care trebuiau să se adapteze refugiaţii: „Apoi, oricât de haltă ar fi o gară, dar tot are o bancă, lângă care să şadă, pe colţul valizei, ca la el acasă şi să vorbească despre acasă de acasă, basarabeanul. Iar dacă nu-i nici bancă – sau este, dar e ocupată de

nebasarabeni – ei şi? Basarabeanul ştie să se bucure de nerepatriere în ţara rusului, de-a-n picioarelea; rezemat de un perete, de un stâlp – asta când e urât afară şi nu te poţi plimba decât pe peron, zicându-ţi că mergi din bucăţi şi nu chiar direct spre casă – însă când e primăvară – vară – toamnă, e-he-he! E-he-he, nu găseşti un mai aprig iubitor de sân al naturii decât basarabeanul; greu să afli, pe întreg cuprinsul Republicii Populare Române, prin haltele chefereului patriei socialiste, umbra vreunei stive de traverse neocupată de basarabeni; umbra vreunui copăcel, fără basarabeanul ei; iarbă-verde de taluz de cale ferată pe care să nu benchetuiască (pe iarbă), din jurnal, basarabeanul de serviciu" (*Arta refugii*).

Ceea ce salvează rememorarea obsedantă de la alunecarea spre patologic este tocmai acest umor specific basarabean, acea seninătate care denotă robusteţea caracteristică. Umorul se împleteşte cu gravitatea care determină comportamentul personajului pus să acţioneze în condiţii-limită. Menţinerea legăturii, solidaritatea oamenilor aflaţi în situaţii disperate este un atu care dă consistenţă încrederii în ziua de mâine:

„Basarabenii şi bucovinenii îşi repetau întâia poruncă a refugiatului:

– *Şi mai ales*, să ţinem legătura!" (*Soldatul câinelui*).

Paul Goma, aşa cum reiese şi din „romanul-public", cum intitulează el *Altina sau grădina scufundată*, se regăseşte în familia de spirite din care fac parte Constantin Stere, Panait Istrati şi Eugen Lovinescu. Îi preferă pe aceşti scriitori nu numai pentru scrisul lor, ci şi pentru că există o mare apropiere între destinul său şi al lor. Pentru scrisul lor îi apreciază mai ales pe Creangă, Eminescu, Caragiale, Slavici. Însă autorul menţionează că „aceştia sunt mari prin *operă*, dar tu te simţi mai aproape de cei care au cunoscut şi o *viaţă* (ca un roman)". Istoricul literar Haralambie Corbu, evidenţiind acest moment din biografia lui Paul Goma, îl pune pe seama unui regionalism pentru care optează scriitorul. De precizat că, în interviul acordat lui Leo Butnaru pentru revista „Limba Română", Paul Goma, comentând atitudinea plină de suspiciune a românilor din Ardeal faţă de refugiaţii basarabeni, subliniază că, în general, suspiciunea faţă de celălalt, faţă de un necunoscut „nu e doar a românilor. Apare la toate civilizaţiile rurale. Fiindcă ţăranul este mefient, neîncrezător faţă de cel din satul vecin, domnule. Dar faţă de cei dintr-o provincie îndepărtată?! Asta este civilizaţie agrară.... Adică tot ce e necunoscut poate să fie periculos" [146, p. 126].

Se ştie că pentru Aristotel mitul este *syntesis*, organizare concepută ca totalitate organică. Jean Piaget defineşte structura mitului prin trei caracteristici principale: totalitatea, transformarea şi autoreglarea. La rândul său, Daniel-Henri Pageaux, analizând mitul din perspectiva literaturii generale şi comparate, consideră că acesta „formează un sistem, un ansamblu coerent, dinamic, care evoluează în funcţie de anumite exigenţe, de parametri interni proprii" şi că „pentru literatură, mitul este o istorie programată, un pre-text". Sau, cu alte cuvinte, mitul este o

istorie ce intră în literatură [221, p. 129]. Analizând creaţia lui Paul Goma, din perspectiva aceasta am putea spune că personajul său este ghidat în mod constant de gândul re-aşezării sale în albia firească a lucrurilor. Nevoia permanentă de depăşire a impasului în care a fost aruncată familia Goma, ca atâtea alte familii de basarabeni, determină revenirea constantă a scriitorului Paul Goma la imaginea Basarabiei dragi. La satul natal Mana scriitorul revine ca la o *mană* cerească:

„Aşezaţi n-o să fim decât la Mana noastră – când o fi să fie. Până-atunci, o să fugim de ruşi. În salturi, cu etape – ei zic: ietap' la popasuri... De asta şi vreau să fac o mobilă specială, special pentru noi, fugarii: în mers să ne fie geamantan, cufăr; în oprire, la ietap', să ne fie masă, pat, dulap..." (*Arta refugii*). Neaşezarea, viaţa nomadă a protagonistului determină un anume mod de gândire şi de trăire „fixat" pe visul său neîmplinit de a se vedea acasă: „Zic şi eu: acasă – ca să zic. Măcar în zis să fie acasă. Aşa zic de la început de tot, ce altceva să faci când n-ai? Zici. Şi e bine: nu te mai gândeşti la acasa ceea, pe care n-o ai, te tragi cu zisul mai încoace la tren – care o să vină el cândva, şi pentru tine, să te întoarcă acasă" (*Arta refugii*).

Paul Goma îşi construieşte o geometrie a propriilor sentimente care, într-un anumit sens, aminteşte de construcţiile ciclice romaneşti din sec. al XX-lea. Pe calea *spunerii* permanente scriitorul reuşeşte să-şi creeze acea lume stabilă, *acasă* sau *axa* fără de care n-ar rezista psihologic. Basarabia echivalentă cu acasă, în proza lui Paul Goma, este *o axis mundi*, despre care vorbind întruna, autorul rostitor îşi află un *rost* al său, cel de slujitor al adevărului cu ajutorul cuvântului. De altfel, iată ce consemna Eugen Simion referindu-se la felul în care resimte înstrăinarea Mircea Eliade: „Depeizarea este o lungă probă iniţiatică menită să ne purifice, să ne transforme; patria îndepărtată este un Paradis pierdut unde ne întoarcem, ritualic, pe cale spirituală; orice exilat este un Ulise în drum spre Itaca, adică spre *Centru*; orice existenţă reală reproduce *Odiseea*" [276, p. 262]. Paul Goma îşi converteşte destinul de transfug în cel de *„artist" al re-fugii*. În felul acesta, autorul iese din banalitatea literarului. Să ne amintim că Marcel Proust şi-a convertit suferinţa, de pe plan ontologic, pe tărâmul artei (se ştie că scriitorul francez a suferit de astm). El a descris viaţa saloanelor pariziene pe care le frecventa şi, în general, viaţa burgheziei în decădere. Paul Goma, „pentru care *adevărul*, iar nu *ideologiile* constituie măsura lucrurilor" [194, p. 70-71], îşi concepe, la rândul său, scrierile, după cum a mărturisit şi în romanul *Basarabia*, conceput concentric, în jurul „relaţiei" sale cu Basarabia, astfel încât romanele sale ar putea fi adunate, *ciclic*, sub un titlu comun pe care l-am putea formula în stil proustian *În căutarea căminului* (*sau a vetrei*) *pierdut*(*e*). Amintim aici că problema vetrei pierdute a fost abordată, în peisajul literaturii ex-sovietice, de către prozatorul leton Ionas Avizius într-un roman care în traducere, în ediţia bucureşteană, poartă titlul *Fără adăpost*, iar în ediţia apărută la Chişinău, în traducerea Argentinei

Cupcea-Josu, are titlul *Ora vetrelor pustiite*. Cunoscutul şi apreciatul, la acea vreme, scriitor a reflectat tragedia familiilor şi a întregului popor leton care au avut de suferit de pe urma Războiului al Doilea Mondial. Finalul este conceput aşa încât personajele, după mai multe pierderi morale, materiale şi fizice, revin la căminul casei proprii din care au fost expulzaţi şi prin aceasta acţiunii i se conferă o tentă de cvasiechilibru interior şi de stăpânire interioară. Şi într-un alt roman foarte cunoscut şi apreciat în timpul ex-Uniunii Sovietice, *Adio pentru Matiora* de Valentin Rasputin, este reflectată tema ruperii de baştină. De precizat însă că scriitorul rus abordează problema din perspectiva corelaţiei dintre spaţiul rustic şi cel urbanizat, modernizat. Mult mai dramatic este reflectată această corelaţie, precum şi consecinţele ei, în romanul *Halta viscolelor* de Cinghiz Aitmatov. În acest roman tragedia despărţirii de vatra străbună depăşeşte cadrul familiei, al satului şi chiar al unui singur popor şi se proiectează într-un plan al tragediei universale. Poate anume din acest motiv în romanul scriitorului chirghiz se resimte mult mai acut nevoia de ancorare a personajelor în mitic. Revenind la proza basarabeanului nostru, trebuie spus că şi pentru el problema despărţirii de baştină echivalează cu ruperea de rădăcini în condiţiile unor realităţi deosebit de complexe. Aici ar trebui de precizat că din perspectiva exilatului dezrădăcinarea capătă alte conotaţii. Acestea au fost delimitate, cu exactitatea celui implicat în modul cel mai direct, de către Tzvetan Todorov, şi el făcând parte din mulţimea celor exilaţi: „«Dezrădăcinarea» este cu mult mai mare când treci de la sat la cartierul muncitoresc de periferie, rămânând în interiorul unei aceleiaşi ţări, decât atunci când iei drumul exilului: nu eşti niciodată atât de conştient de cultura ta ca în străinătate” [269, p. 112]. Este mai mult decât clară ideea de apropiere prin distanţare susţinută de către autorul francez prin adopţie. Dacă Marcel Proust urmărea o clasă în degradare – aristocraţia, Valentin Rasputin – ţărănimea aflată pe punctul de a-şi pierde temeiurile morale şi existenţiale, Cinghiz Aitmatov avea în câmpul său de vedere soarta poporului chirghiz şi, în genere, a omului contemporan, apoi Paul Goma are în vedere un mecanism al degradării mult mai complex şi mai complicat, fiind alcătuit din agregate gigantice care antrenează destinele mai multor popoare.

Apare întrebarea firească: În ce măsură, în aceste condiţii, prezenţa mitului este oportună? Răspunsul ni-l oferă însuşi autorul, referindu-se la extraordinara capacitate a basarabeanului de a regenera. Credinţa în puterea de regenerare este pe măsură să justifice nevoia de mit în proza lui Paul Goma, propulsând mişcarea pe o traiectorie concentrică în jurul nucleului numit Basarabia. Prin repetare obsesivă, prin sensurile adânci care i se atribuie, acest nucleu se înconjoară tot mai mult şi mai insistent într-o atmosferă mirifică, atrăgându-l pe înstrăinatul personaj ca o Itaca de dincolo de vremurile de restrişte, menţinându-i treaz spiritul critic acutizat până la înveninare şi dorinţa de depăşire a stării de refugiat.

4.2. **CRIZA PIERDERII UNITĂŢII CU SACRUL. LIVIU DAMIAN**

4.2.1. **Religia Tatălui. Tendinţa personajului liric de a-şi depăşi limitele**

Dacă religia Mamei este o *religie a replierii în sine, a concentrării interioare, a căutării unui* ***centru,*** mentalitatea fundamental maternă constituind baza impulsului retragerii din istorie a poporului român, idee lansată de Lucian Blaga şi susţinută şi de Mircea Eliade, atunci „religia Tatălui este un tip de spiritualitate care merge în sens contrar. Ea are mereu tendinţa să-şi depăşească limitele" [p. 208]. Anume asupra acestui tip de gândire artistică ne vom opri în continuare, evidenţiind anumite trăsături pe care le vom desprinde din creaţia lui Liviu Damian.

Descendent dintr-un timp când în Occident se punea problema limbajului, a cuvântului, Liviu Damian (1935-1986) a fost tentat să reconstituie un model cosmogonic pornind de la mitul verbului. E important să ţinem cont că, în cazul unui autor din extremitatea estică a latinităţii cum este Republica Moldova, identificarea personajului liric cu verbul are conotaţii aparte şi că „există o legătură ontologică între realitatea reprezentată, asemănătoare aceleia ce există între ceea ce se spune sau s-a spus prin cuvânt şi conţinutul sau chiar persoana celui ce rosteşte sau a rostit cuvântul, ba mai mult, între acela ce rosteşte şi cel ce aude sau a auzit cuvântul" [262, p. 62]. Să nu trecem cu vederea nici faptul că verbul-logos, asociat chipului lui Hristos, este punctul în care substanţa divină devine perceptibilă spiritului uman, acel principiu mediator, „ivit între cer şi pământ", care este deopotrivă oglinda fiinţei pure şi lumina lumii finite" [278, p. 185-186]. Ceea ce pentru Grigore Vieru în poezie înseamnă *mama*, pentru Liviu Damian înseamnă *verbul.* Importanţa regeneratoare a *cuvântului* pentru Damian a fost surprinsă chiar de către Vieru care i-a consacrat o poezie:

„Când eram mic,
mă jucam cu cuvinte.
Jucam prost –
am pierdut aproape
toate cuvintele.
N-aveam de la cine
lua altele.

Tata era luat
Şi dus departe.
Mama tăcea.
Acum încep
Să învăţ din nou cuvintele...”.
(*Abecedar*).

Din aceste versuri, concepute într-o formulă simplă, desprindem tentaţia depăşirii „cercului”, sau a condiţiilor vitrege impuse de regimul totalitar, a învăţa din nou însemnând a avea curajul înfruntării limitelor. Din acest motiv la Liviu Damian ne întâmpină, în special după apariţia volumului *Sunt verb* (1968), o viziune asupra sacrului supus acţiunii corozive a profanului, aceasta presupunând o atitudine reticentă faţă de anumite fenomene şi stări ce trebuiau depăşite. Registrul liric se schimbă brusc şi deschiderea spre un context cultural amplu, pe măsură să satisfacă nevoia de depăşire a limitelor, este evidentă. Don Quijote, regele Lear, calul lui Harap Alb din care se văd doar „oase albind sub negară”, „grindina în roade”, izul de „poveste străveche amară” confirmă acest lucru.

4.2.2. **Anti-Odiseea regăsirii identităţii şi a spaţiului originar**

La Grigore Vieru personajul liric este protejat de coroana împărătească a mâinilor materne, iar celui din poezia lui Liviu Damian pe frunte „îi luminează-mpărăteşte o coroniţă de pelin”, aluzie la destinul tragic al lui Lear. Personajul din poezia lui Damian se asociază unor destine de „copii cărunţi”, aidoma lui Don Quijote, cel a cărui călătorie este asemuită, într-o monografie dedicată personajului hispanic, unei anti-Odisei, sau unei „reiterări într-un registru burlesc a călătoriei de regăsire a identităţii şi a spaţiului originar” [217, p. 17], regele Lear, „bufonul” sau nebunul din *A douăsprezecea noapte*. Acţiunea se localizează în faţa unor „uşi închise şi la porţi”, unde nebunul din amintita piesă shakespeareană se destramă ca un „sfânt fum” „pândit de hohot şi de bolţi”. Pe de o parte se află „bolţile”, pe de altă parte personajul hohotind tragic (sau „încet, cu jale”) pe seama secolului şi spectatorul refractar la această dramă închisă în dramă. Este un univers prea ros de maladiile secolului şi ale nedreptăţilor pentru a putea fi refăcut sub acţiunea sacralizatoare a sufletului matern. Prezenţa mamei se justifică aici doar în calitate de imbold al confesării:

„Gingaş, mamă, m-ai făcut
Şi la somn şi la mâncare,
Scump la vorbă ca un mut,
Ruşinos nevoie mare”.
(*Gingaş*).

Tonul persiflant nu cruţă pe nimeni, nici chiar pe autor. Sentimentul este de amărăciune profundă ce ar putea fi anihilată doar prin scuturarea dură a omului din întreaga sa fiinţă până în adâncurile ei primordiale. Luciditatea care „provine întotdeauna din eşec, din înfrângere şi din disperare" [251, p. 7] este predominantă într-un univers, în care personajul, pregătindu-se „de încăierare", îşi împlineşte ritualul în fiecare „sfântă dimineaţă", mai exact, energiile ce ar trebui să răbufnească sunt domolite ritualic.

De fapt, acţiunea proiectată în imaginar se încheie, în mod dezolant, fără a începe:

„Sunt gata de încăierare
Să ştiu cât fac şi cine sunt.
Şi tristă-n faţă îmi răsare
Fantoma morilor de vânt".
(*Tot ele, morile*).

Dată pe faţă, inutilitatea acţiunii relevă caracterul de ispită al ei. „Ucenicii", „credincioşi pitici", ca şi ruga lor şi somnul „în preajma unui domn" linguşit, sunt mai periculoşi, din punctul de vedere al autorului, decât duşmanii care îi „aprind cuvintele", îi „deschid mormintele" şi îi ridică spada, aluzie la atacul deschis. Dezamorsată, acţiunea se preschimbă în dor sau în ispită a nemişcării. Însă inerţia, nemişcarea, necuvântul sunt orientate spre o zonă de acumulare a energiilor, după „modelul" bobului în pământ:

„Mi-i dor de nemişcare
Ca norului de mare
Şi cad în necuvânt
Ca bobul în pământ".
(*Ispită*).

Timpul răsăririi nu este prevăzut. Tot ce se poate prevedea este pregătirea pentru el. La Damian ea presupune zeloase căutări etice şi imbolduri la luptă cu tot ceea ce are efect dezagregant asupra firii umane. Tonul didactic, pilda, parabola sunt puse în serviciul regăsirii universului sacru în care să se regăsească şi omul. „Cuprins de ciumă", fără grai şi fără să mai vadă minuni, lipsit total de orientare („nu ştiu unde-s, din ce humă"), personajul e în stare să-şi recapete drumul doar dacă acesta e luminat cu „foc străvechi", „cu şumuiegele de paie şi păcuri" şi doar „legat pe vârf de măguri" şi îmbrăcat în „strai de stea". Distanţarea dintre sacru şi profan aici este evidentă:

„Nu mă lăsaţi s-ajung până la leagăn
Cu mâinile-ngheţate de arsuri,
Cu blestemul deşartei guri
Căzut peste ţărâna ce ne leagă".

Gura e profanată de blestem, ca şi ochii, expresia sufletului, care sunt de nerecunoscut (*Nu vă uitaţi în ochii mei pe drum,* mai scrie autorul). Doar înaltul cerului, precum şi tainicul pământ mai deţin „cifrul" sacralităţii în aceste condiţii:

„Uitaţi-vă în stele şi-n pământ,
Că doar acolo sunt dacă mai sunt".

(*Flagel*).

Profanul flagelează prin „tristeţea vitezelor" cu care ne îndepărtează de începuturile sacre. Ghemuit în amintiri, sacrul riscă să se destrame într-un univers lipsit de puncte cardinale şi în „copilăreasca bucurie de-a chiui şi-a dispare" în numele nu se ştie cui. Un sacru trecut prin calvarul operaţiilor de strung şi de lustruire „a lemnului cuminte" în mobile şi care îşi menţine identitatea doar în forma sa iniţială de arbore falnic zburând prin fereastră „la cerul de furtună zguduit" are menirea să declanşeze în inima cititorului un dor nestăpânit de libertate şi de elevare. Vom spune că implicarea fantasticului în real este mai viu prezentă la Damian decât la alţi confraţi ai săi. Aşa ni se prezintă, bunăoară, identificarea mamei poetului cu mama lui Ştefan cel Mare din cunoscuta legendă:

„Iar uneori mă las de toate
Şl încalţ o pereche de opinci.
Opinci vechi de scoarţă de stejar,
De frunze legate cu rădăcini.
Şi mă întorc undeva
Spre-o veche mănăstire,
Unde mă aşteaptă mama
Să-i spun c-am fost rănit şi-am pierdut bătălia"

(*Întoarcerea la prezent*).

Din peisajul dezolant cu dealuri, cu frunze mânate de vânt, cu „râpi negre fără apă", codri pustii unde „umblă urşi şi lupi" şi nu e „ţipenie de om" şi în care mănăstirea nu este de găsit (*Şi nu se arată mănăstirea să-i bat la poartă*), pe o „cărare de foc", personajul, cu care se identifică poetul, se întoarce la prezent, unde eroul legendei e definitiv „topit sub ploi, sub vremi, sub uitare", iar ruinele sunt intrate în morminte. Rostul trecutului sacru, în aceste condiţii, se actualizează doar în momentul străluminării conştiinţei de sine:

„Întoarce-te pe la ai tăi, mi-am zis,
şi îmbărbătează-te.
Și-atunci din adâncul legendei,
De pe meterezele ei de ceaţă
Mama mi-a strigat cuvintele,
Pe care le ştiam de mic".

Glasul mamei venind de pe „meterezele de ceaţă" ale legendei ne trezeşte în memorie fantoma regelui din tragedia *Hamlet*, care aşteaptă răzbunarea ca pe o

mântuire. Redusă la zero pe planul prezentului în care se anunţă universul damianesc, revolta, care face parte din răzbunare, apare proiectată pe ecranul „aducerii aminte”. Îndemnul este de luare aminte la „pietrele ce tac”, de zăbovire, răgazul constituind spaţiul temporal în care se acumulează „lacrima ce-a mai rămas”:

„Porneşte lacrima ce-a mai rămas
Să umble răbdătoare în pământ
Şi peste clipa fără de popas
Izvoarele de-atunci se-aud bocind”.

A se compara răscolirea pământului cu lacrima, ce umblă răbdătoare până se adună în bocetul izvoarelor, cu năboirea sentimentului la Grigore Vieru, „poetul cu lira-n lacrimi” (E. Simion). Dacă iubirea fără margini însoţită de „estetica reazemului” face parte din programul estetic al lui Grigore Vieru, la Liviu Damian se impune stăpânirea forţată a unui eu corelat cu fiinţa neamului românesc, precum şi cu fiinţa neamului omenesc dintotdeauna. Imperativul categoric damianesc nu poate fi rupt de morala seculară a strămoşilor, pe care, evident lucru, o consideră sacră. Impus de-a lungul anilor prin volume precum *Sunt verb, Mândrie şi răbdare, Altoi pe o tulpină vorbitoare, Inima şi tunetul, Salcâmul din prag, Cavaleria de Lăpuşna, Partea noastră de zbor*, vom sublinia că aceasta se cere raportat şi la un proces de tabuizare a valorilor sacre tradiţionale în perioada totalitarismului. În spaţiul dintre Prut şi Nistru procesul acesta a fost intensificat prin interdicţia unor noţiuni precum „neam românesc”, „limba română, „plai mioritic”, „tradiţie” etc. Printr-un efect invers ele n-au contenit să fie prezente în poezia basarabeană, sporindu-şi, pe măsură ce erau interzise, încărcătura lor sacră. În aceste condiţii, cred că putem vorbi despre un sacru prin care poezia basarabeană se diferenţiază în cadrul general al poeziei româneşti. Să ţinem cont în acest moment şi de afirmaţia lui Arnold Van Gennep cu privire la caracterul alternativ al sacrului şi anume că „sacrul nu constituie o valoare absolută, ci una care indică doar anumite stări” [143, p. 23].

4.2.3. **Libertatea ca expunere în starea de neascundere a fiinţării**

Situarea într-un spaţiu deschis a insului profund interiorizat, în poezia lui Liviu Damian, ţine de nevoia de exprimare a libertăţii interioare. Să amintim că şi Heidegger definea libertatea ca existenţă, ca „expunere în starea de neascundere a fiinţării” [27, p. 97]. Circumscrierea „totului” într-un univers perfect al „întregului sat” şi al „rotundului cer”, din poemul *De-a baba iarba*:

„Viaţa ne era ca-n palmă
În văzul întregului sat
În văzul rotundului cer”,

vizează un spaţiu sacru al întemeierii, pe care Mircea Eliade, bunăoară, îl vede „deschis către înalt, aflat în comunicare cu lumea divină”, sfericitatea rămânând un indiciu dintotdeauna al perfecţiunii. Misterul cunoaşterii divinului se produce într-o atmosferă semifantastică în care ritmurile sunt lente, de zăbovire sadoveniană.

În momentul literar al anilor ’70, când tema forţei divine îşi afla un punct culminant al laicizării sale în „clipa de vârf” şi în „starea totală”, care denumeşte un timp al plenitudinii, Liviu Damian regăseşte tema mitică a sărbătorii în trecut, în anotimpul copilăriei, situat în centrul ciclului de poeme *De-a baba iarba*.

Întrebat odată ce reprezintă experienţa vieţii petrecute în copilărie la ţară, Eugen Ionescu dă următorul răspuns: „Plenitudinea, un simbol dacă vreţi al Paradisului” [167, p. 8]. Şi Liviu Damian adoptă o optică similară evocând presentimentul libertăţii celei dintâi. De observat că, în general, la Liviu Damian e prezentă nu atât starea de libertate, cât chinuitorul proces de eliberare. *Zborul* şi *elanul* închid în ele lupta dramatică, strădania şi pornirile contradictorii: pe de o parte spaţialitatea se proiectează „spaimelor asemeni”, iar pe de altă parte, imensitatea spaţială este privită ca forţă ocrotitoare: „Viaţa ne era ca-n palmă / În văzul întregului sat, / În văzul rotundului cer”. Cea de a doua stare corespunde dorinţei invincibile de a se ralia unei armonii universale. De aici începe de fapt încercarea de a „conserva” reminiscenţele unui univers mitic, după care acesta din urmă să poată fi reconstituit. *Ursitoarele* – titlul unui volum mai vechi al poetului – este un prim semn al căutării modelului cosmogonic mitic. Se ştie că ursitoarele sunt zânele care decid viitorul omului de la naştere. Mircea Eliade ne previne că ele trebuie privite în contextul imaginii firului, a frânghiei (care iniţial, până la căderea omului în păcat, lega Cerul de Pământ) şi a ţesutului. „Însuşi Creatorul este «ţesător», ceea ce înseamnă că ţine legate de el, prin fire sau frânghii invizibile, Lumile şi fiinţele pe care le produce”. Gândirea speculativă indiană, după cum arată autorul lucrării *Mefistofel şi Androginul* înainte de a descoperi că Fiinţa este Unu, a descoperit că dispersia şi dezarticularea echivalează cu nefiinţa, că pentru ca ceva să existe cu adevărat trebuie să fie unificat şi integrat. Iar imaginile cele mai potrivite pentru a exprima toate acestea erau *firul, păianjenul, urzeala, ţesutul,* creaţia cosmogonică şi Cosmosul fiind simbolizate prin actul ţesutului [125, p. 166-167]. Prezenţa Ursitoarelor în creaţia lui Liviu Damian trebuie interpretată şi în sensul îmbinării sacrului cu laicul. În imaginea maicilor albe, martore tăcute cu care sunt asociate sălciile de pe râul Răut, transpare acelaşi lucru. Să ţinem cont şi de faptul că „atributul constant al măicuţei care înseamnă şi călugăriţă, cum se şi înfăţişează acest personaj în multe variante (ale Mioriţei – *A. B.*), îl constituie furca, fusul, torsul sau îndrugatul – simboluri clare ale *Ursitoarei* (Praca) Torcătoarea: simboluri valorificate în figura Maicii Domnului în folclorul românesc” [132, p. 63].

4.2.4. **Damian antimioriticul. Monumentalul. Influenţa lui Iannis Ritsos**

În general, Liviu Damian este un antimioritic, credinţa sa de nestrămutat îndreptându-se spre omul marcat de capacitatea competitivă, spre tipul uman capabil de eroism, spre *marea ca ritm primordial,* din ale cărei valuri viaţa renaşte mereu. Damian e atras de un peisaj amintind monumentalul grecesc, din care se iscă mişcarea. Faptul se datoreşte şi familiarităţii sale cu poezia grecului Iannis Ritsos, din care a şi tradus şi a cărui tinereţe umbrită de tragedie era marcată de atracţia mării. „Lui Iannis îi plăcea să poposească şi să se aşeze pe roci ce respiră zgomotos sau pe metereze şi să se imobilizeze ca o statuie, în această închisoare fără limite ce teatralizează infinitul, până când atingea starea de ieşire din timp şi regăsire a mişcării în imobilitate” [306, p. 42]. Un mijloc similar de aflare a accesului la miracolul lumii sau a unui loc înalt al metamorfozei îl tentează şi pe poetul de la Chişinău, pentru care îngândurarea e o stare frecventă, cu sensul de melancolie, dar şi de punere pe gânduri sau punere la îndoială. Melancolica atmosferă serală sau autumnală se confruntă la Damian cu limpezimile de cleştar şi seninătatea în care orizontul se distinge cu claritate. De precizat că atât „toamna”, cât şi „seara” din versurile sale sunt de sorginte blagiană. La Lucian Blaga aceste două momente ce semnifică un timp în declin indică lumea echivalentă „paradisului în destrămare”. Tentaţia personajului liric de a se complace în starea de suferinţă nu lipseşte:

„Şi altoită pe fiinţa mea imensa lume
Cu toamna şi cu seara ei
mă doare ca o rană
Spre munţi trec nori cu ugere pline
şi plopi”.
(*Melancolie*).

La Liviu Damian melancoliile sunt cenzurate de un eu interiorizat ce nu le permite să se extindă, trăirea fiind concepută într-un regim al veghei neîntrerupte:

„E seară şi din bezne-adânc
Suflare tainică şi rece.
Iubito, să păzim copiii
de întunericul ce trece”.

Atitudinea trează, în cazul lui Damian, vorbeşte despre închiderea excesivă a eului în forul său interior. La o prea mare profunzime a spiritului, ne previne Nietzsche, „însăşi rana poate da forţa necesară vindecării” [213, p. 62]. Acest lucru se întâmplă şi în versurile lui Liviu Damian: *ramul creşte din rană.* Astfel blagienei supradimensionări a capacităţii sufletului uman de a suferi îi corespunde,

în versurile lui Damian, supradimensionarea capacităţii omului de a îndura fără a se lăsa învins. Ascetismul prin care se remarcă personajul liric damianesc anume astfel se explică. Prozaicul şi poeticul, cotidianul şi insolitul, realul şi fantasticul sunt polii între care se coagulează substanţa dramatică specifică poetului nostru în ale cărui versuri miraculosul şi comunul se separă în mod distinct.

4.2.5. **Sentimentul necesităţii unei „construcţii culturale" într-un spaţiu al vidului memoriei**

Din colaborarea sentimentului cu raţiunea la Damian rezultă limpezimea de cleştar a unei vizibilităţi clare, în care se distinge orizontul căutărilor sale de ordin spiritual. Şi un alt autor, mai tânăr, făcând parte din pleiada şaptezeciştilor, anume Ion Hadârcă, se înscrie pe linia unei clarităţi înrudite cu cea din poezia lui Liviu Damian. Lucrătura versului, migăloasă, în vederea eliberării gândului de surplusul de cuvinte şi de scama colateralităţii, este orientată spre aprofundare şi spre ascensiunea către înălţimile clare. Deosebirea însă constă în faptul că Liviu Damian esenţializează lucrurile pentru a sublinia o stare: „zborul – această consecinţă a toatelor", iar Ion Hadârcă e preocupat mai mult de identificarea sigiliului unor adevăruri sacre. Liviu Damian, premergător lui Ion Hadârcă nu doar cronologic, ci şi în sensul că, descoperind zborul şi bucuria ce rezultă din el, stabileşte astfel „codul" unor adevăruri sacre, care constau în a umple golul imens până în străfundul cerului. El acţionează în stilul lui Brâncuşi, care a închipuit o coloană a infinitului într-un spaţiu golit al inexistentului. Necesitatea unei „construcţii culturale" într-un spaţiu al vidului, al inexistentului a fost resimţită acut de către Damian. Verbul său este pus în acord cu această necesitate de ordinul culturii, ea constituindu-se ca *memorie a unui popor.* În aceste împrejurări aşteptarea încordată se transformă într-o strategie a aşteptării. Prezentă în special în volumul cu titlu de program *Mândrie şi răbdare*, aceasta ţine de o „tactică" a consolidării forţelor. Un fenomen similar, în Ţară, observa poetul din seria şaizeciştilor, Constantin Abăluţă: „Suflul de cursă lungă care ne-a caracterizat e cel ce-a reuşit să închege, dincolo de stiluri şi formule personale, o strategie comună eminamente estetică: aceea a aşteptării" [1, p. 13]. La poetul basarabean aceasta are şi însemnele ei de ordin istoric:

„Aştept visător o plecare
Şi visele mele-s cărunte".

În general însă, aşteptarea sa face trimitere la capacitatea de înflorire a vidului, a inexistentului, sau a părţii trecute sub tăcere:

„Dar dacă spui că totu-i
De ce eşti aşteptare?

Poate că partea ce-a rămas
Încă n-a dat în floare”.

Se conţine aici o trăsătură fundamentală a poetului de a nu se lăsa bătut. Însingurarea sa şi tăcerea abia de aici încep să-şi dezlege înţelesurile. În *tăcerea, însingurarea, înstrăinarea* şi *îngândurarea* sa Damian nu este un învins, toate acestea la el pregătind o stare de eliberare interioară echivalentă cu asceza. La fel se explică, în cazul său, şi prezenţa iconiei, care e „un soi de asceză laică” (M. Eliade). O viaţă dospită în adânc: în „lacrimă”, în „lut”, în „piatră”, înserare, precum şi atmosfera autumnală, se vor citite în sens chtonic, de ceremonial al scoaterii la suprafaţă a unor energii subterane alimentate de matricea stilistică a simţirii româneşti întregi. Amintim aici cuvintele lui Nietzsche: „Idealul ascetic este o viclenie a conservării vieţii” [214, p. 130]. Un lanţ simbolic sacru se desprinde din poezia lui Liviu Damian precum urmează: *muntele – cetatea – schitul.* Astfel încât intrarea Melcului în munte, în finalul poemului cu acelaşi titlu, are semnificaţia dublă de intrare într-un spaţiu securizant şi într-un spaţiu în care comunicarea cu Dumnezeu este posibilă. Nu poate fi pusă la îndoială, în cazul lui Damian, o discernere permanentă, cu scopul de a se ajunge în proximitatea Fiinţei, unde, odată ajuns, omul, după spusele lui Nicolae Balotă, ar izbuti să înţeleagă „dacă şi cum se refuză Dumnezeu, dacă şi cum se lasă noaptea, dacă şi cum este iminent sacrul, dacă şi cum în zorii Sacrului poate să reînceapă o apariţie a lui Dumnezeu” [16, p. 89].

4.2.6. **Mântuirea prin logos**

Personajul din poezia lui Damian are conştiinţa acută a damnării, sforţându-se să-şi ducă crucea cu răbdare, mai mult chiar, adunându-şi puterile cu dârzenia căreia îi spune impropriu *mândrie.* Aceasta vorbeşte despre prezenţa unui supra-eu, apt să-l situeze pe autor deasupra realităţii dramatice în care se ştie antrenat. Procesul mântuirii sale este unul complex şi nu se limitează narcisiac la propria sa persoană, ci se extinde asupra relaţiei sale cu colectivitatea. Anume aici intervine rolul mântuitor al cuvântului. Înscriindu-se iniţial (în perioada apariţiei volumului *Sunt verb*) pe linia obsesiei cuvântului, poezia lui Liviu Damian este, de fapt, contaminată de semnificaţia profund religioasă a cuvântului, rostirea însemnând facere. Întrebându-se cum se poate explica obsesia pentru cuvânt, care se manifestă de-a lungul întregului secol XX în toate ştiinţele limbajului (lingvistică, semiotică, semiologie, pragmatică, filologie etc.), culminând în filozofia limbajului, Ion Vezean consideră că „această obsesie este, în fond, căutarea inconştientă, oarbă şi deci nemărturisită a divinităţii încarnată în verb; căutarea de absolut, căutarea de Dumnezeu” [287, p. 1-13]. În acest moment vom sublinia că poezia basarabeană

este marcată de căutarea sacralităţii în cuvânt. În spaţiul limbii, care este *locul de adăpost al fiinţei* (Heidegger), poeţii basarabeni regăsesc adevărul care, în sens heideggerian, este echivalentul stării de neascundere sau aletheiei. Liviu Damian nu este o excepţie. Iată-l plonjând în apele miraculoase ale limbii, pentru a priveghea raportarea realului la cuvânt:

„Ca un crap în bulboane
În apele limbii mă-ngrop.
În curgerea verdelui lor,
Dormitând, priveghez”.

Să ţinem cont în acest moment că apa se află în corelaţie cu apa primordială şi cu apa de botez, „apele limbii” având sensul de întemeiere prin cuvânt, împlinindu-şi rostul de priveghetor al limbii, poetul sporeşte ecoul liturgic al cuvântului. Cităm continuarea versurilor de mai sus:

„Sub clopotul de aer, sus,
Tânăra lume o vrăjeşte.
Ca mierea picură-n auz
Cântec cântat din solz de peşte”.

(din ciclul *Altoi pe o tulpină vorbitoare).*

Sonoritatea limbii este înţeleasă de poet ca o forţă magică, având capacitatea de a armoniza universul, ordonându-l. Sacralitatea limbii, în aceste împrejurări, constă în puterea ei de a lega părţile într-un întreg, de a stimula fiinţarea în vederea faptului de-a-fi-împreună-cu. Astfel se „deschide” funcţia liturgică a cuvântului. Cuvântul cu funcţia sa de liant între poet şi ai săi, adică între poet şi toţi cei de un neam cu el, are menirea de a consfinţi integritatea poetului, precum şi pe cea a comunităţii din care el face parte. Rostul mânuitorului de condei este de a contribui la nemurirea verbului căruia i se atribuie anume acest înţeles. Dar aici menirea celor de acasă nu este mai mică. Astfel se explică îndemnul poetului de a transmite cuvântul „din gură în gură”, „din mână în mână”, aşa cum se transmite lumina dintâi în slujba de înviere a Mântuitorului:

„Cuvintele tot pe la voi le ţin,
acolo-mi este plânsul, bucuria.
Transmiteţi din mână în mână ca pe o apă vie,
Din gură în gură – de se poate –
aceste fărâmături de veşnicie.
Că-aici – pe culmi – îngheţat-au toate”

(*Partea noastră de zbor. Fila cu fire*).

Cuvântul este mai viu, ni se sugerează, în circuitul comunicării vii decât fetişizat în „plasele strictei specializări”, unde, privit prin prisma sacralităţii întregului, el apare dispersat, punând sub acelaşi semn şi integritatea omului.

Deci sacralitatea întregului ni se dezvăluie prin capacitatea poetului de a comunica cu cititorul său, care trebuie să se menţină la un nivel înalt de înţelegere, Damian pledând pentru funcţia magică primordială a verbului. Prin urmare, pe de o parte se află cuvântul care n-a pierdut din puterea sa primordială, şi pe de alta cuvintele „îngheţate" „pe culmi". Tânguirea poetului, nemulţumirea sa de aici începe: de la constatarea fragmentării cuvântului şi a pierderii capacităţii lui magice iniţiale, precum şi de la transferul sacralităţii de pe cuvânt pe umerii mânuitorului de cuvinte – poetul. Miza se pune pe refacerea funcţiei psihologice a verbului, fapt în urma căruia se produce o recodificare a universului liric ce este întors spre „proza vieţii":

„De proza vieţii de-or fugi poeţii
Cu ce se va alege adevărul".

Întoarcerea poetului cu faţa spre „proza vieţii" se cere înţeleasă în sens fenomenologic, demersul liric fiind provocat nu de un proiect ideal, ci de necesitatea imperioasă de a surprinde omul în istoricitatea sa ori, utilizând cuvintele lui Walter Biemel, autorul unei monografii consacrate lui Heidegger, „de a surprinde omul în acea modalitate a fiinţei în care el se afla în mod obişnuit" [26, p. 42]. Scopul discursului, în această situaţie, nu este descriptiv, ci de aflare a temeiului acestui comportament, de aflare a ceea ce Heidegger numea „structurile ce ţin de esenţă", „esenţialii". „Partea morală" a obiectelor păstrate de la străbuni, la care face trimitere autorul poemului *Ostatic al chemării Sale*, trebuie înţeleasă anume în sensul depistării structurilor ce ţin de esenţă, pentru că, în pofida obturării de concepţia sociologist-vulgară sau de tradiţie, acestea din urmă să redevină accesibile. Un coleg de generaţie, Gheorghe Vodă, promova, la rândul său, „mersul desculţ" în poezie.

În lumina celor expuse, toposuri precum *mama* şi *graiul* în lirica basarabeană se proiectează în sensul accesului la anumite structuri esenţiale, ce au rostul de a pune tradiţia sub semnul transparenţei, al trezirii simţului pentru istoricitate. În cazul lui Damian, autorul cel mai consecvent din acest punct de vedere, *verbul,* ce trebuie privit ca o marcă a fiindului, a fiinţării, este circumscris într-o astfel de înţelegere:

„Mă văd prin vremi ce demult au apus,
În vârfuri de suliţi e capul meu dus
şi-n urmă huma lacomă strânge
Verbe materne – lacrimi de sânge".

Simţul pentru istoricitate este conceput de Walter Biemel, bunăoară, drept echivalent cu destrucţia istoriei ontologiei. Iar aceasta din urmă, pentru autorul german născut în Transilvania, nu este decât „o punere în lumină a omisiunilor săvârşite de ceea ce este încremenit în tradiţie şi mediat prin ea. Prin destrucţia istoriei încremenite a ontologiei urmează să ajungem în locul

dinspre care ea devine transparentă pentru noi şi îi putem vedea şi înţelege limitele" [26, p. 43].

A vedea şi a înţelege limitele, pentru Liviu Damian şi pentru poezia basarabeană în genere, însemna, la un moment dat, a atinge punctul culminant la care se putea ajunge. Vizionarismul specific liricii româneşti din Basarabia aici se explică definitiv. În mod uimitor şi paradoxal, la trezirea simţului pentru istoricitate au contribuit toposurile legate indestructibil de tradiţie: *mama, graiul,* precum şi multiple motive lirice între care *lacrima, frunza, piatra, izvorul, teiul* etc. Însăşi noţiunea de tradiţie cunoaşte în contextul literar basarabean o nouă determinare. Ea are menirea de a redeschide accesul la temeiul fiinţării, nu doar ca entitate etnologică, ci, vorbind în termeni heideggerieni, şi ca „fapt-de-a-fi în-lume". Precizăm că Heidegger înţelege lumea Dasein-ului ca „lumea împreună-cu", „a-fi-în" însemnând „a-fi-cu-alţii". În cazul lui Liviu Damian acestui „fel de a fi în" sau „a-fi-cu-alţii" îi corespunde cuvântul rostit, vorbirea vie, în favoarea cărora pledează autorul. Din punctul său de vedere, acestea, şi nu cuvântul „îngheţat pe culmile îngustei specializări", sunt în măsură să satisfacă foamea de concret (mi-e *foame de concret,* va spune poetul), nevoia de adevăr şi de autenticitate. În condiţiile anilor '60-'70, ce corespunde unei românităţi insulare, oralitatea şi folclorismul poeziei satisfac nevoia de suport pentru a merge înainte. Ele constituie mobilul mersului înainte. Într-o epocă stagnantă Damian se declară adeptul mişcării, poezia sa diferenţiindu-se prin caracterul ei mobilizator şi prin ceea ce Eugen Negrici, spre exemplu, numeşte „argumentaţia de tip polemic" [212, p. 126].

Aflată sub semnul forţei regeneratoare a verbului, conştiinţa de sine a poeziei deceniilor trecute, pe care o reprezintă şi Liviu Damian, este marcată de perspectiva mântuirii prin logos.

4.2.7. **Logos şi istorie**

Tentativa de revendicare a dreptului la cunoaşterea trecutului istoric se înscrie, în cazul scriitorilor basarabeni, în contextul necesităţii care în anii '70 se resimţea la nivelul psihologiei colective. Iată de ce era natural ca oamenii de litere să recurgă la imaginea lui Ştefan cel Mare, lucru care este confirmat şi de către Liviu Damian, în poemul *Cavaleria de Lăpuşna*, lucrare axată pe o temă istorică tabu la acea vreme.

Generaţia lui Liviu Damian, Victor Teleucă, Ion Vatamanu, Gheorghe Vodă a modernizat poemul în peisajul literar postbelic dintre Prut şi Nistru, într-un timp când specia respectivă era promovată, dintr-o inerţie pur ideologică, doar ca „poezie epică", menită „să oglindească" realizările socialismului dezvoltat. În ceea ce îl priveşte pe Liviu Damian, el „dinamizează" specia din

interior, fragmentarizând şi ajustând viziunile de ansamblu şi discursul narativ în cheia artei moderne.

Aşa au fost concepute mai multe dintre scrierile lui Liviu Damian, inclusiv *Cavaleria de Lăpuşna*, la care a lucrat în ultima perioadă a vieţii sale, interesul pentru personalitatea lui Ştefan cel Mare fiindu-i stimulat, probabil, şi de călătoria sa în România (şansă rară la acea vreme pentru un scriitor basarabean).

Să amintim între altele că, după cum menţionează şi P. P. Panaitescu, „unii au văzut în Ştefan cel Mare pe «atletul lui Christ», luptătorul pentru credinţa creştină, cruciatul cuprins de marea sete de ideal a începuturilor mistice medievale, a cavalerilor cu cruce pe umăr. Alţii, dimpotrivă, l-au înţeles ca pe un oştean al pământului său moldovenesc, prieten la nevoie cu Păgânul, schimbând alianţele după împrejurări şi vremi, idealul său a fost mai mic, dar mai real, am zice mai modern: păstrarea întreagă a ţării şi a supuşilor încredinţaţi lui de către Dumnezeu" [224, p. 12].

Ce a văzut însă Liviu Damian, poetul din Ţara de Sus, în figura marelui înaintaş? În primul rând, personajul legendar este evocat pentru perspectiva revendicării trecutului nostru eroic. În al doilea rând – pentru ideea de continuitate spirituală şi de neam, abordată de poet în întreaga sa creaţie. Prin intermediul *Poemului dramatic din epoca lui Ştefan cel Mare*, cum este subintitulată *Cavaleria de Lăpuşna*, Liviu Damian invocă trecutul, în care se regăseşte, cu o intensitate ce aminteşte de energia cu care Emil Cioran, în perioada interbelică, se despărţea de acesta (*Schimbarea la faţă a României*). Pe cât era Cioran dezgustat de trecutul care îl trăgea spre anonimat şi pe cât era ademenit de viitorul aparţinând modernităţii, pe atât este de obsedat scriitorul basarabean din anii '70-'80 de trecut, sub scutul căruia îşi află pavăză în faţa unui viitor ceţos. Oricât de contradictoriu ar putea să pară pe parcursul sec. al XX-lea, spiritul românesc îşi caută echilibrul între aceşti doi poli (ai devenirii sale).

Liviu Damian, „de pe marginea vuindelor fruntarii" (ce amintesc de „pământul de cumpănă" al lui Lucian Blaga), resimte nevoia de „exaltare" a imaginii domnitorului viteaz capabilă să mişte, să emoţioneze şi să scoată din înţepenire mentalitatea colectivă. Or, aceasta din urmă „reacţionează" cu mai multă certitudine la evocarea celor mai elocvente simboluri ale personalităţilor trecute în legendă. Viziunea scriitorului basarabean ţine de interioritatea acestei colectivităţi, numai astfel autorul făcându-se mai lesne înţeles. Iată de ce limbajul poemului este cât se poate de simplu, contopindu-se chiar cu autenticitatea vorbirii orale.

Rostul simplităţii trebuie privit aici din unghiul asumării arhaicului de către un autor informat în materie de poezie modernă, expresia naturală corespunzând necesităţii de relevare a unui „nucleu" al istoriei, pe care autorul îşi propune să o recupereze în numele unei colectivităţi. Astfel, oralitatea discursului la Damian este orientată spre refacerea istoriei cu mijloacele lingvistice cele mai elementa-

re şi mai la îndemâna maselor. Din acelaşi motiv şi simplitatea este una aparte, ea ţinând de economia verbală şi de exprimarea artistică atât de caracteristică proverbelor şi zicătorilor, care în poemul de care ne ocupăm sunt utilizate din abundenţă pe tot parcursul. Mai mult decât atât, un capitol, intitulat *Ziceri care însoţeau călătoria vieţii din munte spre câmpie*, *din leagăne şi vetre către masa tăcerii*, este alcătuit în întregime din expresii aforistice de sorginte folclorică.

De menţionat că acest mod de conexiune directă a poeziei la vechea spiritualitate are, în general, o explicaţie aparte în peisajul literar basarabean. Începând cu anii ’60, poeţii de aici redescopereau resorturile expresiei orale drept cale rapidă de explorare a crizei identitare a românului basarabean. Deşi scris mai târziu, poemul lui Damian exprimă, de fapt, aceeaşi stare de lucruri. Pe de altă parte, să nu uităm că Liviu Damian în cartea sa de eseuri *Îngânduratele porţi* tratează, la modul reflecţiei publicistice, probleme ce ţin de realităţile sufleteşti ajunse într-un con de umbră. Mai mult decât atât, nu numai în cazul creaţiei lui Damian, ci şi a majorităţii colegilor săi de generaţie criza omului modern se suprapune peste criza identitară. Astfel încât reflexivitatea poeziei lui Damian, „îngândurarea” trebuie privite din perspectivă dublă, perspectivă ce se confirmă şi în volumul *Dialoguri la marginea oraşului*, în care este evidentă predispoziţia sa pentru meditaţia ce trece de limitele unei publicistici cotidiene, ajungând la reflecţia cu caracter filozofic. Şi în *Cavaleria de Lăpuşna* poetul procedează în mod similar, schimbând accentul de pe evocare pe meditaţia asupra raporturilor cu istoria, aşa încât sensul simbolic predomină asupra reprezentării realiste. De altfel, în *Nota autorului* la respectiva lucrare, publicată iniţial în revista „Moldova”, se face trimitere la poemul de proporţii *Mindaugas* de Iustinas Marţinkeavicius: „Apariţia unui poem istoric ca *Mindaugas* de Iustinas Marţinkeavicius, ca să mă refer la o lucrare de ultimă oră, mi-a fost de imbold (sic!) şi de real ajutor” [99, p. 2]. Autorul chişinăuian recurge la exemplul colegului său de la Vilnius ca la un caz precedent, pe măsură să justifice curajul de a se adânci în istoria neamului. Damian a preferat exemplul lui Marţinkeavicius, al cărui poem era conceput în cheia eposului, menit să consolideze imaginea etnică a poporului lituanian, şi din alte motive. Este evident că Damian a dat dovadă de mare curaj, căci pe atunci orice aluzie la spaţiul geografic, istoric şi cultural de dincolo de Prut era strict interzisă. Chiar abordarea într-o operă a figurii lui Ştefan cel Mare comporta riscuri ce nu erau de neglijat, astfel încât nu trebuie omis din vedere curajul de care era nevoie pentru a scrie o astfel de lucrare în anii ’70-’80.

Damian, ţinând cont de atmosferă, şi-a propus ca obiectiv trezirea conştiinţei de sine a neamului său vitregit de soartă, ecoul vechilor balade populare, precum şi aerul de legendă ce coboară peste pagina de document, contribuind la explorarea crizei identitare a românului basarabean.

Figura protagonistului este reconstituită ca purtătoare a unei idei alegorice, cea a nevoii de solidaritate şi de credinţă, de demnitate şi curaj:

„Dar nici după moarte iertare nu ştie
acel care neamul şi-a dat în robie".

Poemul, constituindu-se şi ca un dialog, este, în definitiv, ultimul şi cel mai responsabil dialog al autorului cu sine însuşi, de aceea poate fi considerat împlinit, ca lucrare artistică, în măsura în care poate fi împlinită o lucrare ce poartă amprenta desperării autorului.

Întregul poem ni se relevă ca un gest desperat al scriitorului care a vrut să scoată cititorul din amnezie. Ritmul sacadat, antrenant, tonul plin de energie şi patos, expresia lapidară sunt în favoarea accederii spre interioritatea unei mentalităţi la care în mod curent poetul modern răzbate mai greu.

Calea de acces până aici nu poate evita dialogul protagonistului cu cel care îşi face din meditaţie un mod de a fi. Este vorba despre întâlnirea lui Ştefan cel Mare cu Daniil Sihastrul. Amintim în acest context că imaginea muntelui, ca loc de sihăstrie, a mănăstirii, a cugetătorului izolat îşi face apariţia şi în alte rânduri ale creaţiei lui Damian, toate constituindu-se într-un deziderat spiritual inconfundabil. Nu e vorba doar de tendinţa personajului de a se izola cu sensul de închidere în sine şi de a acumula, de aşezare în sine a eului care nu este adeptul compromisului. Să nu uităm că tatăl viitorului poet, Ştefan Damian, director de şcoală în sat, a fost deportat în Siberia, învinuit fiind de antisovietism. Acest „detaliu" a influenţat, fără doar şi poate, biografia de creaţie a lui Liviu Damian.

Astfel, dacă un Emil Cioran, în anii exilului său în Occident, sub influenţa înstrăinării şi-a modificat oarecum viziunea asupra ţării sale de origine, atunci Damian, dintr-o altă extremitate, este nevoit să se adăpostească într-un eu propriu pe care nu poate să-l adune (de unde din altă parte?) decât din istorie.

Numai că, în condiţiile anilor '70-'80, istoria nu era lesne de recuperat. Ajunşi aici, mai putem oare susţine că întoarcerea în trecut înseamnă întoarcerea în anonimat, într-o stare depăşită sau de lenevie a minţii, cum califica tânărul şi excesiv de exaltatul Cioran dimensiunile trecutului care este la el echivalent letargiei? Cu siguranţă răspunsul nu poate fi decât negativ şi Damian în *Cavaleria de Lăpuşna* a făcut dovada capacităţii sale de a acţiona în numele celor care îşi revendică dreptul la libertate, la libertatea de a-şi cunoaşte istoria adevărată. Libertatea, istoria şi cunoaşterea fiind, după Karl Jaspers, cele trei elemente ce stau la baza spiritului european, ne dăm seama că şi Liviu Damian procedează în cel mai autentic spirit european, chiar dacă, pentru a fi convingător, supradimensionează în chip oriental spiritul magic al personajului istoric evocat.

4.3. **RECUPERAREA AUTENTICULUI. ANATOL CODRU**

4.3.1. ***Îndărătnicia pietrei* şi nevoia de caracter în literatură**

Gh. Crăciun consideră că „poezia tranzitivă e şi imaginea unei lumi tranzitive pe care o gândeşte un poet tranzitiv. Cea reflexivă, dimpotrivă, trimite la transcendenţă şi la individualitatea subiectivă. În transparenţa şi opacitatea celor două limbaje se află cele două figuri contradictorii ale poetului modernist. Dar poate că limbajele nu sunt două, ci trei, dacă e să avem în vedere şi poezia ludică, experimentală, manieristă. Rolul postmodrnismului e poate acela de a le recupera şi restitui într-o sinteză *sui-generis*" [94, p. 28].

Tentativa unei noi lumi literare, a unei noi lumi artistice sensibile, care să eficientizeze dialogul cu alte culturi, în anii '80-'90 ai secolului al XX-lea, se profilează cu mai multă claritate pe fundalul situaţiei din anii '60-'70, când autorii basarabeni îşi concep arta poetică în limitele unei gândiri circumscrise, comunicarea fiind „organizată" după anumite criterii. Anatol Codru, bunăoară, se remarcă prin insistenţa şi consecvenţa cu care optează în favoarea unui „mit" propriu, fapt despre care s-a scris insistent în critica literară de la noi. Pe el îl preocupă mecanismul cunoaşterii poetice şi în aceasta rezidă caracterul inovator al versului său. De menţionat că poetul nu este adeptul simplităţii. „Piatra", la care revine frecvent, este simplă, dar numai în aparenţă. În cadrul unei întâlniri cu cititorii, ce a avut loc în decembrie 1998 la Casa Limbii Române, autorul preciza că la început piatra se identifica, pentru el, cu oraşul, prin contrast cu satul, cu pământul şi cu vegetaţia abundentă sau cu „holda ierbii". Motivul pietrei este fascinant prin puterea de a sugera protestul, dar piatra este şi o formă agresivă, aşa precum erau şi timpurile, potrivnice poeziei. *Împotrivirea pietrei* necesită o acţiune de răspuns mobilizator pentru a învinge o forţă rigidă. Anatol Codru găseşte sursa de alimentare pentru versurile sale în dorinţa de a opune agresivităţii pietrei un protest mai mare – cel al puterii de penetraţie a cuvântului. Antrenat într-o asemenea acţiune, cuvântul nu poate fi altfel decât plin de energie ambiţioasă, contorsionat, răsucit, scos din echilibrul fad. În opinia criticului Mihail Dolgan „Anatol Codru este un poet care cântă cu precădere la vioara metaforică, metaforismul său luxuriant valorificând din plin factorii cultural şi folcloric" [111, p. 189]. Din aceste motive se pare că, uneori, în topica versurilor lui Anatol Codru cuvântul îşi schimbă locul obişnuit, inclusiv în expresii consacrate.

Având în adâncurile sale o motivaţie din care se hrăneşte, o *sursă* care se împotriveşte deconspirării, aşa cum există lucruri implicite ce nu se pretează uzurii publicitare, versul lui Anatol Codru este tensionat de un fel de gelozie a deconspirării. Încărcătura obsesională ce dă viaţă poeziei sale este condiţionată de o anume stare determinată de voinţa de relevare interioară şi de nedorinţa de banalizare a acesteia prin cuvântul capabil să o *divulge*. E ca şi cum eul s-ar deschide amplu în interioritatea sa, iar ieşirile în afară şi le-ar sigila prin fragmente de stânci greu de urnit din loc. Atitudinea autorului faţă de cuvinte este marcată de o îndârjire asemănătoare *îndărătniciei pietrei*, expresie ce coincide şi cu unul dintre titlurile volumelor sale de poezie. Ce este, în definitiv, această *îndărătnicie*? Ea divulgă, mai întâi, o realitate a culturii basarabene din deceniile trecute, şi anume nevoia de caracter. În plină epocă totalitaristă, ce impunea un mod de comunicare bazat pe stimularea reflexului de subordonare a individului, vocaţia scriitorului consta în a proteja mentalul de ideologicul abuziv. Dar acest lucru nu era lipsit de consecinţe: în Estul Europei, precum se ştie, se scria o poezie incomunicabilă, trăsătură explicată la Anatol Codru, parţial, prin neîncrederea în capacitatea omului de a fi sincer. Nevoia de redescoperire a sincerităţii este determinată de necesitatea de a trăi în Adevărul care poate fi atins numai datorită continuităţii memoriei. *Mecanismul* atingerii acestuia în poezie include ritualul, la care Anatol Codru recurge ca la un exerciţiu de memorie. Este un exerciţiu dictat nu doar de necesitatea întrepătrunderii substanţei poetice cu gândirea ştiinţifică (tehnocrată), ci şi de imperativul continuităţii noastre ca neam, ca naţiune.

Mişcarea în poezia lui Anatol Codru este condiţionată de un subtext adânc al sensibilităţii ce se desfăşoară în chip de pustiu cu nisipuri pline de linişte şi inerţie înşelătoare sau în chip de mare „cu valul şi adâncul răzvrătit” şi cu sarea, care în poezia *Drob de ţară* nu e altceva decât dovada destinului unei / unor părţi de românime:

„Norii-n Ardeal sunt bocet şi-ndurare,
Şi-s oasele tocate-n suferinţi.
Şi-s ocnele ce strigă din părinţi,
Care cu lacrimi înmulţit-au sarea
Cea care nu se vinde pe arginţi,
Cea care e mai scumpă decât pare
Că-ar fi că este Sarea-n altă ţară
Mai că a noastră – din gheţari fierbinţi,
Care din noi s-au rupt şi-au făcut marea
Cu valul şi adâncul răzvrătit.
Ardealul ne e plânsul infinit,
În solniţe să-l aibă fiecare
Român, care de sare e albit,
Să-şi poarte-n oase drobul lui de ţară”.

Această poezie ilustrează capacitatea autorului de a nu trece nepăsător pe lângă istoria noastră comună, pe lângă faptul devenit obişnuinţă, care unui poet nu poate să-i apară pur şi simplu banal, ci ca o potenţială sursă de energie necesară mersului înainte. Din această perspectivă, calitatea omului de a fi sincer presupune capacitatea sa de a fi erou. Este vorba de un eroism ce nu se pretează tratamentului cu laude sau cu admiraţie şi care este *răsplătit* prin cunoaşterea sentimentului de iubire pentru cele sfinte, precum şi prin cunoaşterea libertăţii interioare. Autorul îşi propune, prin intermediul poeziei, să releveze faptul că nu suntem doar simpli muritori. Suntem, putem fi veşnici şi aceasta se poate împlini graţie poeziei. Astfel se vrea citită *Întâmplarea mirării*. A fi liber să trăieşti la modul concret lipsa de constrângeri este unul dintre deziderатele sale, şi acesta este destinul pe care şi-l alege poetul. Cizelarea acestui mod de a fi în poezie, punerea într-o lumină tot mai clară a conştiinţei de sine presupune o permanentă corelare a eului prezent cu un eu colectiv din trecut şi din viitor. De aici gravitatea versurilor sale.

În poezia lui Anatol Codru este prezentă o cunoaştere la modul platonic, echivalentă cu reamintirea, ideea de frumos fiind asociată binelui. *Instrumentarul* cunoaşterii – *piatra* sau *sarea* – corespunde perfect unui atare scop. Mult timp în poezia autorului originar din Transnistria nu se remarca dezbinarea lăuntrică, aproape că nu exista sau, atunci când era prezentă, se consuma la nivelul expresiei, concepută ca punte de legătură între poet şi lume; la nivelul cuvântului purtător de mesaj şi, concomitent, deconspirator al eului sacru. În poezia sa de dată mai recentă (Anatol Codru şi-a văzut poeziile în haina mult râvnită a scrisului latin abia după un deceniu de la adoptarea grafiei latine în Republica Moldova. I-au apărut simultan două volume: primul, *Bolta cuvântului*, este constituit preponderent din reeditări, iar al doilea, *Întâmplarea mirării*, aproape în întregime este alcătuit din versuri noi), căderile de zăpadă la tâmpla poetului, *gropile cu var* ispitesc echilibrul şi armonia interioară. Echilibrul riscă să fie dereglat în momentul în care mizeria aspră a vieţii se furişează în forul interior al personajului liric. Viziunea clară a libertăţii abia de aici începe: de la asumarea dezechilibrului din realitatea cotidiană.

4.3.2. **Ieşirea din *mitic*. Poezia ca joc intelectualizat**

Dacă până la un punct Anatol Codru i-a conferit libertăţii sale lăuntrice o expresie mitică, ea fiind conturată ca un fapt psihologic, apoi ulterior poezia sa se impune prin ieşirea din *mitic*, din psihologic şi, printr-un accentuat element publicistic, constituindu-se uneori ca o căutare metafizică, alteori ca un protest vehement. Acesta din urmă, dezvăluindu-se în funcţie de limbajul adoptat, determină

o apropiere a opticii sale de cea a poeziei basarabene de ultimă oră. De menţionat, în aceste împrejurări, spiritul polemic al personajului liric: „Mă uit la mine / Şi îmi zic: „Auzi, străinule, / De ce ţi-aş lipsi; / Dacă nu m-am născut / Şi va trebui / Să mori pentru tine?”. Această undă şăgalnică, atinsă de tristeţe şi gravitate, lasă să se întrevadă perspectiva unor întrebări cu „bătaie” exactă, precum „De ce cuvintele-s idei / Şi ţin războaiele în gură?” sau „De ce-i mai mare lacrima / Decât adâncul care-o plânge?”. Polemica se desfăşoară, de fapt, între două moduri de a fi: unul conceput ca joc intelectualizat, în stil tehno-, iar celălalt raportat la omenescul dintotdeauna, asociat cu rotunjimea pâinii celei de-a pururea care este *saţiul lumii întregi*. *Calculul* se justifică, astfel, doar cu condiţia *şansei de a te omeni*, metafora fiind generată de un spirit plin de discernământ.

Se ştie că literatura modernă, începând cu primele decenii ale sec. al XX-lea, are drept obiectiv principal recuperarea autenticului. În ce măsură putem vorbi despre acest aspect, referindu-ne la literatura română din spaţiul pruto-nistrean, în a doua jumătate a sec. al XX-lea, perioadă în care s-a afirmat şi poetul Anatol Codru, este o întrebare nu tocmai simplă. Căci drumul parcurs de scriitorii basarabeni este unul sinuos, foarte complex şi complicat. Anume în acest context Anatol Codru a creat şi continuă să creeze.

Născut în Transnistria, în satul Malovata Nouă, astăzi Comisarovca Nouă, el a parcurs o cale de creaţie similară cu cea a confraţilor săi Vlad Ioviţă, Vladimir Beşleagă, Grigore Vieru, Gheorghe Vodă, Victor Teleucă, Serafim Saka, Liviu Damian ş. a. Poetul poate fi considerat însă un avantajat faţă de congenerii săi, prin faptul că s-a afirmat la confluenţa dintre literatură şi cinematografie (fiind şi deţinătorul funcţiei de preşedinte al Uniunii Cineaştilor din Moldova timp de 12 ani). Activitatea de cineast i-a favorizat implicarea, într-o măsură mai mare, şi în procesul de modernizare a poeziei. Poate anume din această cauză mai tinerii săi confraţi, cel puţin într-o anumită perioadă, şi-l revendicau ca „model”.

Reamintim, în context, că despre modernizarea literaturii române în general au scris Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu. Iar despre modernizarea poeziei basarabene s-a scris foarte puţin. Aici trebuie căutată explicaţia unui anumit decalaj dintre generaţii. Cel mai rezonabil ar fi să examinăm modernizarea literaturii basarabene din perspectiva reafirmării autenticului. Doar în acest fel vom putea despărţi apele tradiţionalismului de cele ale modernismului de dragul modernismului, vom putea nuanţa lucrurile pentru a le aprecia la justa lor valoare. În primul rând, nu trebuie să omitem opinia lui Camil Petrescu, cel scriind despre Marcel Proust, autor care a revoluţionat proza sec. al XX-lea. Astfel, pentru prozatorul român esenţa autenticităţii poate fi dedusă din următoarea afirmaţie: „Nu putem cunoaşte nimic absolut, decât răsfrângându-ne în noi înşine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conţinut sufletesc” [231, p. 139]. De asemenea, nu trebuie omisă ideea lui Ortega y Gasset potrivit căreia „adevărurile

teoretice sunt mai discutabile, dar întregul înţeles şi toată forţa lor constau tocmai în faptul că sunt discutate; ele se zămislesc din discuţii, trăiesc atâta cât sunt discutate şi sunt făcute exclusiv pentru discuţie. Destinul însă – ceea ce în mod vital trebuie sau nu trebuie să fie – nu se discută, ci se acceptă sau nu. Dacă îl acceptăm, suntem autentici, dacă nu-l acceptăm, suntem însăşi negarea, falsificarea propriului nostru eu. Destinul nu constă în ceea ce am avea chef să facem; el se recunoaşte şi îşi arată profilul său evident şi viguros în conştiinţa necesităţii de a face ceea ce nu ne convine" [136, p. 126]. Prin urmare, şi modernizarea trebuie raportată la condiţiile specifice ale unui context cultural concret. Trebuie să ţinem cont şi de faptul că promotorii cei mai fervenţi ai modernismului, precum au fost Apollinaire în Franţa şi T. S. Eliot în spaţiul englez, puneau problema corelării modernismului cu valorile consacrate şi cu tradiţia. Are loc o mişcare „spre rădăcinile vieţii, se naşte şi o conştiinţă planetară care începe să precumpănească asupra conştiinţei naţionale şi istorice, specifice secolului al XIX-lea, şi care cere elaborarea unei noi istorii a omenirii" [92, p. 5]. Deci autenticitatea, pentru care pledează autorii moderni, nu contrazice tradiţia. Revenind la poezia basarabeană şi la Anatol Codru, precizăm că aici accederea la modernitate este în relaţie directă cu nevoia stringentă de recuperare a autenticului şi, în acelaşi timp, cu nevoia de recuperare, oricât ar părea de paradoxal, a tradiţiei. De ce? Deoarece literatura a fost jertfa politicii de creare artificială a două naţiuni, a două limbi, când, de fapt, există o singură rădăcină şi un singur trunchi din care creşte coroana impunătoare a literaturii române care se extinde până peste Nistru. Căci după cum afirmă şi Werner Krauss, „valabilitatea literaturii naţionale este condiţionată prin valabilitatea limbii naţionale" [172, p. 112]. Iar Eminescu, actual şi azi, susţinea că identitatea naţională este determinată de cultură. Atâta doar că accederea la cultură în spaţiul pruto-nistrean din perioada sovietică a fost excesiv de ideologizată. Deci autenticitatea, spre care tindeau scriitorii basarabeni, nu putea fi atinsă decât printr-o cursă, în care aceştia aveau de învins obstacole inimaginabile. Se pare că anume din această cauză literatura din Basarabia, în special poezia, este atât de impregnată de sentimentul sacrului, fără de care recuperarea autenticului rămâne o iluzie. Rostirea ritualică este preferată de poeţii basarabeni, la un moment dat, graţie voinţei de reabilitare a artei scrisului, a cuvântului artistic eliberat de opresiunea ideologică. Trecutul şi prezentul se împletesc parcă din întâmplare, poezia fiind construită la modul modernist. Însă ordinea este determinată din interior: memoria este cea care guvernează. Este o memorie a personajului reintegrată în memoria colectivă, poetul fiind conştiinţa cea mai înaltă a colectivităţii din care face parte. Memoria este la Anatol Codru una grea ca lutul, ca piatra, sporind substanţa versului; este ceea ce îl determină pe poet să exerseze jocurile expresive de limbaj. În felul acesta, în poezia lui Anatol Codru îşi găsesc loc manierismul şi, uneori, preţiozitatea. Acestea însă nu prevalează, metafora savant elaborată nu

se ridică deasupra scrisului lucid. Realul la care face trimitere poetul este supus, sub influenţa artei cinematografice cu accente neorealiste, transfigurării artistice prin intermediul inventivităţii lexicale. Inventivitatea lexicală se cere raportată mai ales la straturile vechi, arhaice ale limbii române, conservată în mod miraculos şi aproape straniu în zona transnistriană. „Volubilitatea" lui Anatol Codru e una specifică. La el cuvintele sunt grele, aidoma pietrelor şi cărămizilor zidite în temelii. Temeiul, întemeierea şi teama de a nu da greş sunt datele esenţiale ale scrisului acestui autor.

Există un specific românesc caracteristic zonelor de hotar, pus în valoare de o sensibilitate traumatizată. La fel ca şi în proza lui Vladimir Beşleagă, în poezia lui Anatol Codru căile adevărului sunt întortocheate, greu de surprins, dar stăpânite cu dârzenie. În acest context, limbajul ca formă de afiliere la mişcarea de modernizare a literaturii este relevant. Anatol Codru a învăţat arta de reconstruire a lumii prin limbaj de la Nichita Stănescu. Însă ceea ce în cazul poeziei lui Nichita Stănescu este mişcare perpetuă, la Anatol Codru e o cascadă de cuvinte, o izbucnire a energiilor creatoare. Există la el, dincolo de rafinamentul scontat, o duritate izvorâtă din dorinţa de a nu ceda, de a fi învingător. Anatol Codru rămâne fidel construcţiilor clasice şi chiar arhaice de cuvinte şi, în mod paradoxal, accede la modernitate tocmai datorită acestui fapt, mizând pe forţa expresivităţii. Dar oare altfel arăta viitorul poeziei anticipat de către americanul Ezra Pound, de la care se revendică modernismul şi postmodernismul de astăzi?

Energică, de factură uneori expresionistă, poezia sa este axată pe dragostea de viaţă ce topeşte gheaţa incomunicabilităţii veacului asprit. Ea exprimă un sentiment al solidarităţii constructive, întemeietoare, ce se naşte din voinţa de a izbândi. Există în poezia lui Anatol Codru un soare de acasă, pasărea, floarea de tei, „grâul ce mi-i de eroi", pâinea, fântâna, moartea, aripa, laptele, mielul, roata – toate fiind semne „c-am izbândit în timp".

4.3.3. **Raportarea la gradul zero al crizei spiritului european**

S-a spus despre Anatol Codru, pe bună dreptate, că este un excelent constructor de metafore. Urmând exemplul înainte-mergătorului Nichita Stănescu, el extrage din cuvinte valoarea semantică maximă. Felul lui de a scrie este o luptă aprigă pentru stăpânirea materialului lingvistic. E de menţionat că jocurile lingvistice ale lui Anatol Codru se situează, după cum a observat şi criticul literar Theodor Codreanu, pe propriul teren. Asociind piatra cu necuvântul, criticul consideră că poetul basarabean a înţeles perfect condiţia poetului modern, de explorator, de „savant". În acelaşi context, Theodor Codreanu sugerează că poezia lui Anatol Codru nu poate fi înţeleasă cu adevărat fără „raportarea la gradul zero al

crizei spiritului european” [77, p. 225]. Depăşirea crizei prin „pogorârea sacrului asupra pietrei” ţine de nevoia reabilitării autenticului în plan artistic, dar şi în plan ontologic. Din efortul acestei reabilitări face parte şi conceperea poeziei ca explorare a motivelor folclorice, şi popularizarea motivelor culese din realitatea istorică. Este cazul să amintim aici că scriitorul Ramón Menéndez Pidal evidenţia, într-o referinţă la literatura naţională, un cadru al popularităţii artei spaniole, în care spunea că mulţi autori se prăbuşesc în uitare, dar că, pe de altă parte, „spiritul popular se poate mulţumi secole de-a rândul cu acelaşi cânt, povestire, costum, obicei din bătrâni, independent de modă şi de gustul aristocraţiei”. Anume de aici, consideră autorul citat, vine persistenţa seculară a temelor poetice. Dar tocmai această continuitate, „în pofida schimbărilor inspiraţiei poetice, înalţă, scrie Pidal, de la planul popular la cel cu adevărat naţional, totdeauna când temele mai răspândite au fost cele ale poeziei eroice” [234, p. 106-107]. Poezia lui A. Codru se îndreaptă către spiritul popular înţeles anume în acest sens, autorul rememorând experienţele dure ale secetei, războiului, deportărilor, deznaţionalizării. De aceea a-l înţelege pe poetul Anatol Codru înseamnă a străbate orizontul unei metafore situată la limita dintre arta folclorică şi cea cultă (modernă şi postmodernă). Aici, la interferenţa diferitor straturi lingvistice, autorul caută noi semnificaţii ale ludicului, dar şi ale menirii omului. Or, în timp ce literatura universală era axată pe problema condiţiei umane (la Franz Kafka, James Joyce, Thomas Mann, T. S. Eliot), în spaţiul îngust dintre Prut şi Nistru lirica meditativă (cum se obişnuia să fie numită) viza rostul omului pe pământ, într-un context specific unui timp ideologizat. Iată de ce pământul are, la Anatol Codru, semnificaţii multiple, incluzând şi ecouri rebreniene. Poetul se deosebeşte însă de confraţii săi, care au cântat pământul în mod diferit, atingând de multe ori culmile expresiei artistice (aşa cum se întâmplă în creaţia lui Grigore Vieru, bunăoară). La Anatol Codru pământul are consistenţa pietrei, care, în raport cu pământul, comportă o doză mai mare de „agresivitate”, autorul propunându-şi să o „îmblânzească”, să-şi supună limbajul, cuvântul – acestea fiind mai puţin maleabile şi mai greu de supus lucrării artistice în condiţiile izolării brutale a culturii şi literaturii române din Basarabia. Motivul pietrei reflectă nu doar problema limbajului, ci şi pe cea a limbii române în spaţiul cultural pruto-nistrean. Limbajul este, de fapt, limba, devenită material de construcţie, „piatră de citire” şi de zidire a literaturii. De aici şi senzaţia zdruncinării limbajului în poezia sa. Am putea face o paralelă între personajul liric din poezia lui Anatol Codru în raport cu cel din poezia lui Nichita Stănescu, pornind de la felul în care se raporta Samuel Beckett, cunoscutul scriitor irlandez, la James Joyce, pe care îl caracteriza drept „un artist ce tindea spre omniştiinţă şi omnipotenţă” şi de la care se revendica. Astfel, în *Destăinuirile* sale, Samuel Beckett mărturisea următoarele: „Eu lucrez în neputinţă şi ignoranţă” [20, p. 5]. Aceasta scria Beckett, cel care a scos în relief un limbaj rezidual, un limbaj care vorbeşte despre degra-

darea umană. La Anatol Codru situaţia e alta: autorul scrie în condiţiile degradării limbii, „piatra" fiind o metaforă a condiţiei austere în care se află limba. Amintim aici de o situaţie similară descrisă de către acelaşi Ramón Menéndez Pidal, în care punea simplitatea versului hispanic, preferinţa pentru formele mai puţin artificioase pe seama condiţiilor în care s-a format limba spaniolă: „Limba spaniolă s-a născut într-un mediu aspru; nu atât de vitreg ca acel în care s-a născut de pildă limba română, dar fără îndoială că în condiţii mai defavorabile decât cele pe care le-au avut surorile sale mari, franceza şi italiana..." [234, p. 38]. Destinul este plasat la Anatol Codru la limitele geografice şi ontologice şi determină, pe de o parte, condensarea emoţiei, iar pe de altă parte, o formulă poetică simplă, autentică. În aceste condiţii, este interesant să constatăm omniprezenţa unui motiv special: nunta. La nunta de taină din poezia lui Anatol Codru coboară străbunul baci Manole „dinspre munţi, peste munţi, prin lunci cu trifoi". Nunta, cu implicaţii adânci în folclor, în balada *Mioriţa*, are la Anatol Codru o expresie *sui-generis*: „nunţi prădate", „mirii surzi", „casa e mireasa răbdătorului, pragului". Universul poetic este ordonat în funcţie de nevoia de rezistenţă şi de apărare:

„O, mieilor tineri, grăbeşte-le coarne
În burta măicuţei lor să se apere!".

(*La nunta de taină*).

Nunta este, din perspectiva poeziei lui Anatol Codru, jubilare, jubilarea disimulând o stare exasperată: din punct de vedere lingvistic, poeţii basarabeni sunt un fel de gladiatori defavorizaţi de soartă. Explorarea cu ardoare a straturilor arhaice ale limbii române o mai întâlnim, în poezia basarabeană, la Pavel Boţu, cel care căuta să redescopere „parfumul" limbii vechi. Anatol Codru caută, răscoleşte altcumva depozitarul monetar al limbii române în care se găsesc monede cu efigii în piatră. Valoarea lor de cumpărare, la nivelul speculaţiei estetice, nu este mare, însă este cea de răscumpărare a nedreptăţilor ce li s-au făcut şi li se fac românilor basarabeni – iată ce vrea să deconspire poetul. De aceea se avântă în jocurile îndrăzneţe de limbaj. Jocurile lingvistice ale lui Anatol Codru au credibilitate şi sunt la unison cu cele ale moderniştilor şi postmoderniştilor. Inventarea cuvintelor face parte din strategiile poetice menite să valorifice destinul uman în această parte a Europei. Iar destinul se află aici, mai mult decât în altă parte, în strânsă legătură cu situaţia lingvistică: condiţiile aspre în care funcţionează limba (completa ei izolare şi restricţiile impuse pătrunderii neologismelor timp de patru decenii postbelice) au avut, fără îndoială, anumite repercusiuni şi asupra literaturii. Iată de ce personajul liric din poezia lui Anatol Codru ni se relevă ca un Sfarmă-Piatră al limbajului, ca un luptător cu inerţiile expresiei comode şi ale expresiei-şablon. Poezia concepută ca „probă de austeritate" (este şi titlul unei poezii consacrate lui Theodor Codreanu) mizează pe dăinuirea eului artistic în „spusa noastră", adică în memoria colectivă. De acolo, din memoria colectivă, readuce poetul la lumină

cuvinte precum *copârşeu* (coşciug sau sicriu, în grai ardelenesc), *plugure* (în loc de plug), *străţară*, *olmaz*, *a grăi*, *deşti* (în loc de „degete") ş. a. Pe acestea autorul le explorează în zicerile sale „în răspăr", concepute ca opinii „contra-clişeu". Zicerea în răspăr este echivalentă cu spunerea „mai pe nou, mai îndrăcit, mai cu risc şi mai cu sorţi, mai altfel, cum n-o spun toţi". Desfacerea şi refacerea viziunii artistice, uneori spectaculoasă, are implicaţiile cele mai variate: la el coexistă paşnic elementul arhaic, clasic, romantic, expresionist, modern şi postmodern:

„...Dar toate acestea nu vor fi văzute,
Decât de unul – un actor de dramă,
Ce-a sesizat în rolul lui doar lacrimi
Pentru fântâna Meşterului Manole,
Aplaudată sus, la robinete
De meşterii ce nu-şi cunosc unealta".

(*A zidi*).

Deci afirmarea autenticului trece, în poezia lui Anatol Codru, prin rostirea ritualică, prin recucerirea sacrului, depăşind spaţiul arid al interstiţiului datorită metaforei elaborate şi asumării diverselor straturi ale artisticului convertit într-o ascensiune de la planul popular la cel cu adevărat naţional. Lucrarea în cuvânt este echivalentă cu „explorarea mea în cuvânt" (după cum scrie autorul), cu „riscul de a inventa piatra la modul pasăre", cu tendinţa spre simplitate şi bucurie, cu reflecţia şi cugetarea:

„Cugetată, piatra este modul concret al materiei prime
în punctul ei maxim de a se umaniza"
(*Aşadar...*);
cu transfigurarea pietrei în concept:
„Imprimându-i fizionomia sentimentelor noastre
Piatra devine unghi de vedere,
Concept
Şi atitudine şi poate fi citită cu inima – la
toate
tim-
pu-
ri-
le..."

(*Aşadar...*).

Concluzia autorului („eu nicicând nu scriu cuvinte, / eu gândesc aceste pietre...") trebuie raportată la dorinţa lui de schimbare a concepţiei despre discursul poetic.

„În strană îşi răstoarnă cerul
Talazul orgilor de-argint

Şi luna rupe noaptea-n coarne,
Şi noaptea cade la pământ”.

(*Pietrarii*).

„Metafizica pietrei” se bazează pe motivul „împietritelor lacrimi de Moldova” şi pe nevoia de rezistenţă:

„Doamne, cât
îmi e de bine
La-ntâlnirea mea cu mine,
Cu tot sufletul deodată
Ies din piatră”.

(*Pietrarii*).

Tentaţia expresiei spontane, populare se explică, în primul rând, prin „asprimea” experimentelor la care este supusă limba, materia primă a poeziei. Aşa se explică lupta poetului împotriva pierderii memoriei şi a identităţii:

„Trăim o stare în sine de umiliri oculte...
E tras cerul într-o parte –
Cineva îl trage-n moarte
Şi ne lasă-n nicăieri
Să fim pururi fără soarte
Cu pustiul în cămări”.

(*Cerşetorul de la poartă*).

La Anatol Codru tăcerea, care poate fi înţeleasă şi ca un ultim act de rezistenţă, este „demolată”:

„Pentru comodele tăceri,
Ce munţi să dau de dinamită?”.

(*Cerşetorul de la poartă*).

Deconstruit, mecanismul metaforei lui Anatol Codru ar putea să ne pună în faţa unei refulări a realităţilor sufleteşti, precum şi a nepăsării ce ne consumă, la fel ca şi a „gheizerelor lacrimii”. În poezia sa piatra şi muntele respiră. Analiza lucidă, învăluită în horbota iluzorie a metaforei, stă la baza unei „filozofii” a existenţei în care se traduce condiţia umană modernă şi, în particular, condiţia supravieţuirii cu demnitate în această parte a Europei:

„Pe mine, domnule, nu mă poţi scoate
Cu una, cu două din Durere...”.

La Anatol Codru, sinele este echivalent, de fapt, cu Marele Doi, „fără minus şi foarte cu plus”. Aşteptările noastre se aştern, ca o mătase putredă a lumii, peste dezastrul „clocind şi piaza rea a surpării în neant, la cutremurul casei; peste veşnicia ce se micşorează treptat”. Viziunea halucinantă a surpării veşniciei este asociată uitării de sine. Se pare că anume în acest fel reabilitează autenticul împătimitul poet transnistrian Anatol Codru.

4.4. **SCRIITORUL ÎN FAŢA DEŞERTULUI ISTORIEI**

4.4.1. **Scriitorul între nevoia de libertate a creaţiei şi nevoia de libertate socială**

Reaşezarea literaturii şi a culturii de la est de Prut pe făgaşul normalităţii a fost şi mai continuă să fie încă un proces destul de anevoios. Iată, în acest sens, o mărturisire a regizorului şi a omului de cultură Ion Ungureanu: „Apariţia săptămânalului «Cultura Moldovei» (1956 – *n.n.*) a fost semnul unor vremi noi. Umbra înfricoşătorului tiran de la Kremlin se subţia sub soarele plăpând al dezgheţului hruşciovist. Lumea îndrăznea să ridice ochii din pământ şi învăţa să privească drept, fără frică realitatea. O învăţătură de lungă durată, fiindcă de frică nu te vindeci într-o zi-două. Unii o mai poartă şi azi în suflet. Noi atunci am îndrăznit să ne amintim că suntem oleacă de români, că vorbim aceeaşi limbă, redacţia chiar i s-a adresat patriarhului literaturii române Mihail Sadoveanu să binecuvânteze noua publicaţie, ceea ce s-a şi întâmplat (faximilul în grafia latină publicat de ziar ne venea să-l punem la icoană, nu alta!)” [280, p. 6]. Şi Mihai Cimpoi va evidenţia, în studiul său *Basarabia sub steaua exilului,* acelaşi lucru: „Sub golurile sensibile ale culturii româneşti din Basarabia postbelică se întrevăd subiacent eforturile constructive şi recuperative uriaşe în căutarea şi regăsirea identităţii pierdute” [57, p. 211].

Anii ’70 ai secolului trecut, perioadă în care se afirmă o întreagă pleiadă de scriitori, ulterior cu nume notorii în peisajul literar basarabean, se remarcă prin anumite semne distinctive ale normalizării situaţiei literare. Este perioada când în Occident, după cum vor observa ulterior sociologii, are loc fenomenul ambiguizării memoriei, datorită uzanţelor multiple [315, p. 36], iar în spaţiul est european memoria va fi manipulată din punct de vedere politic. Amintim că scrierile lui Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc, Vladimir Beşleagă, Serafim Saka, Grigore Vieru, Liviu Damian, Dumitru Matcovschi, Gheorghe Vodă, Anatol Codru, Anatol Ciocanu, care au marcat mersul literelor chişinăuiene, pot fi raportate la nevoia de recuperare a memoriei culturale. Anume în acest context se produc mai multe debuturi la rând, apărute de sub lumina tiparului într-o colecţie purtând chiar titlul *Debut*, aducându-i în literatură pe Iulian Filip (placheta sa de versuri *Neîmpăcatul meşter* apare cu nr. 1), Vasile Romanciuc, Nicolae Dabija, Leonida Lari, Ion Hadârcă, Marcela Benea, Nina Josu, Efim Tarlapan, Leo Butnaru, Valeria Grosu şi încă un şir de scriitori, celor amintiţi mai sus revenindu-le rolul de „spărgători”

ai tăcerii care părea că se aşterne peste reliefurile poeziei basarabene, aflată în aşteptarea diversificării registrului de voci.

Între aceştia Ion Hadârcă se va remarca printr-un stil esenţializat corelat, pe de o parte, cu resursele unor tradiţii spirituale locale şi, pe de altă parte, conjugat cu deschiderea spre noutatea expresiei poetice, spre orizonturile altor culturi, deschidere remarcată şi la Nicolae Dabija, Leonida Lari, mai târziu, Leo Butnaru, dar care, în cazul creaţiei lui Ion Hadârcă, are conotaţii aparte. „Pecetea ocazionalului, dar şi a unei tendinţe învederate spre reflecţie filozofică pe marginea condiţiei umane", „postura de poet – copil care priveşte la lume nu atât prin copilăria maturului, cât prin maturitatea copilului încercat deja de asprimile timpului şi ale secolului", pe seama acestor calităţi fiind pus faptul că autorul *Zilelor* „hamletizează în sens modern" (Mihai Cimpoi) [62, p. 453], – aceste trăsături se vor menţine şi în volumele ulterioare. [Cărţi publicate: volume de versuri: *Zilele* (1977), *Baciul mieilor chirilici* (1981), *Lut ars* (1984), *Darul vorbirii* (1985), *Ambasadorul Atlantidei* (1996), *Două imperii* (1998), *Helenice* (1998), *Cetăţile Albe* (1998), *A fi în timp* (1999), *Pianul din abator* (2008); volume de publicistică: *Arena cu iluzii* (1999), *Era barbară* (2005); cărţi pentru copii: *Noiţele* (1985), *Duminica Mare* (1999), *Povestea cerbului divin* (2000), *Bunicuţa zburătoare* (2002), *De ce-i mare soarele?* (2002), *Grăuncioare de lumină* (2009)]. „Hamletizarea" îl va conduce spre o zonă complexă a căutărilor artistice, statutul scriitorului din spaţiul est prutean fiind total diferit: artistul de aici, aflat în căutarea identităţii pierdute, se confruntă cu o schimbare de perspectivă în arta din a doua jumătate a secolului al XX-lea, direcţie conform căreia o fixare a lumii şi a eului nu se poate realiza. Astfel că „problema" pe care şi-o pune în prima sa carte, de a atinge în vers zone ale unui început echivalent cu stabilitatea, cu imuabilul („Întrebarea / E să urci înţelesuri străbune / Undeva, unde totul răsare / Şi nimic înapoi nu apune"), se va complica în timp, arătând altfel, în primul rând, datorită asumării şi asimilării, tot mai evidente, a prozaicului. Un real eliberat de festivismul cu mare trecere în epocă răzbate şi în cea de a doua carte a sa, amintindu-ne, între altele, de Liviu Damian, poetul a cărui statură dreaptă pare că îl „tutelează", la o anumită etapă. „De proza vieţii de-or fugi poeţii, cu ce se va alege adevărul", scria autorul *Salcâmului din prag*. Odată cu afluxul de proză în poezie se va produce dispersarea realităţii percepute altfel de aici încolo. Vorbind în termenii analiştilor imaginarului artistic, vom spune că paradigma mimetică a imaginaţiei tradiţionale (echivalentă celei biblice, clasice şi medievale) cedează locul celei productive, moderne, iar ulterior celei postmoderne.

Chintesenţa literaturii nefiind alta decât libertatea, era deci firesc ca scriitorii din Republica Moldova să se implice, atunci când a sosit momentul, în lupta pentru a o recuceri. Ion Hadârcă a fost unul dintre cei mai antrenaţi scriitori, atât în manifestările de amploare, cât şi în Parlament, în calitatea sa de vicepreşedinte

al respectivului for. S-a întâmplat ca, atunci când a fost antrenat în lupta pentru libertate şi suveranitate, poetul să abandoneze poezia, considerând mai importantă responsabilitatea pentru ordinea viitoare. În raport cu sentimentul responsabilităţii, poezia apărea, în mod justificat, pe un plan secund, însăşi realitatea, evenimentele majore, ce aveau loc aievea, contaminându-se de exuberanţa poetică.

Punctul de vârf s-a consumat atunci când nevoia de libertate a scriitorului a coincis cu nevoia de libertate socială. Amintim că lui Ion Hadârcă îi aparţin versurile cântecului „O, libertate, sfântă libertate”, interpretat frecvent în perioada euforică de emancipare a românilor basarabeni şi reluat, în prezent, în calitate de generic al unei emisiuni săptămânale, de către postul de radio „Vocea Basarabiei”. E adevărat că scriitorii şi-au asumat atunci maximum de răspundere. Dar e la fel de adevărat că, după ce au conştientizat fragilitatea libertăţii în general, s-au lăsat copleşiţi de o stare de acalmie, din care ies nu tocmai uşor ca să purceadă la exerciţiul de corelare a evenimentului cu arta, de „împăcare” a subiectului cu obiectul.

4.4.2. **„Cadru pur”, spirit livresc**

Poate anume din acest motiv abordarea sonetului de către Ion Hadârcă trebuie citită şi ca un efort al distanţării estetice faţă de înţelegerea literaturii ca simplă „oglindă” a realităţii. Este ca şi cum autorul şi-ar reîntemeia discursul poetic şi, pentru punerea în practică a ideii, ar recurge la gestul ritualic şi la o formulă consacrată, cum este sonetul. Acest „vehicul” însă nu mai este cel tradiţional, ci este unul convertit la modul poetului postmodern de a-şi structura imaginile şi gândirea:

„ce stranie-i intrarea în sonet
nici praguri nici portal
de catedrală –
doar umbra unui clopot
cât vocala
fonemelor de spaţiu simfonet”.

Sonetul, devenit astfel „un cadru pur”, „un cifru cibernet”, acoperă o zonă în care se produce „ermetizarea” discursului. Însăşi specia sonetului este doar în aparenţă simplă, căci este de neconceput fără o anumită dexteritate, fără un exerciţiu îndelungat de aşezare a gândului în vers. E de ajuns să amintim numele celor care au înălţat sonetul pe culmile expresivităţii: în Italia – Petrarca şi Dante, în Anglia – Shakespeare, în Franţa – Baudelaire, în contextul literaturii româneşti clasice – Eminescu, în perioada interbelică – Mihai Codreanu, iar mai apoi Vasile Voiculescu. Faptul că în peisajul literar de la Chişinău se face tot mai evidentă

atracţia pentru formele fixe de poezie, de la autorii consacraţi, cum este cazul lui Arcadie Suceveanu, la cei mai tineri, aşa cum se prezenta Steliana Grama, vorbeşte despre „maturizarea” literaturii de aici.

Sunt evidente la Ion Hadârcă promovarea unui spirit livresc, cultivarea unui rafinament lingvistic, intelectualismul revendicându-şi dreptul la existenţă ca stil, ca mod de a fi în poezie, dincolo de însemnele sale locale. Inventivitatea, neglijarea formei logice, o anumită discursivitate sporită, precum şi inserţia „fragmentelor” de real necizelat, de politic sau social (precum este, bunăoară, motoul luat din presa periodică), clişeul verbal, elementul parodic, atât de des întâlnit în poezia postmodernă, pe scurt, redresarea cuvântului, modificarea lui nu sunt simple jocuri verbale sau abateri de la normele gramaticale ale limbii, ci se cer privite într-un plan cultural mai amplu. „Tehnica” aceasta ţine de tentaţia de a transcende limba şi de a amplifica aria limbajului poetic. Mergând pe această cale, Ion Hadârcă se îndreaptă spre familia spirituală din care fac parte Ion Barbu, Tudor Arghezi, iar în perioada postbelică – Nichita Stănescu – poeţi care au întreţinut şi propulsat resurecţia modernităţii în poezia românească.

4.4.3. **Ancorat în „ora zero”**

Tentaţia pustiului, a unui sentiment de gol sufletesc oarecum similar cu cel al confratelui său Arcadie Suceveanu, dar mai eliberat de patosul romantic integrator, mai lucid, filtrat printr-o reflecţie detaşată, se desprinde din poezia lui Ion Hadârcă: *Ideală lumea-i goală*, concluzionează autorul. După o anumită experienţă (inclusiv pe tărâm politic), autorul şaptezecist, care părea că şi-a abandonat definitiv instrumentele poetice, revine, aducând o notă distinctă de raţiune rece, un ton sarcastic înscenat în jocuri abile de cuvinte. Raportarea la un alt spaţiu, marcat de jocul de interese politice luând forme acide directe:

„Planeta megieşă (acolo – ia – ia!)
Se cunoaşte că-i Saltimbecilia
am făcut şi cu ea schimb
de solii şi saltimbasade...”.

(*Saltimbecilia*).

Însă dincolo de acesta există un alt tărâm şi un alt timp „înainte de taina Genezei (şi imediat după focul Apocalipsei)” din care, precizează autorul, „prima şi ultima filă-i / sunt rupte / căci acolo Cuvântul / nu are niciun răspuns / acolo Cuvântul este tăcere / şi tăcerea este Dumnezeu” (*Biblia*). Evident, este vorba de un deşert al istoriei. Un personaj liric, desprinzându-se dramatic de experienţa vieţii publice, e „atins” de tentaţia recuperării într-un univers intim. Însă mirajul unirii prin iubire este radiografiat cu aceeaşi luciditate apocaliptică: un eu „plângând o

apă” şi un „tu” „înfiinţându-se mai unici amândoi / iubindu-se topindu-se / uitându-se pălind / Şi noi fiind degrabă / o apă şi-un pământ” (*Apa*). Ambele tablouri conturează o dublă utopie: cea a istoriei şi cea a individului. Între acestea se profilează forţa de atracţie şi mişcarea vidului. Patimile intime şi cele publice lasă între ele spaţiul pentru „înscenarea” viziunilor utopice, menite să elibereze personajul de răul istoric. Din scenete utopice numeroase nu lipseşte „apa izvorului”, apa Iordaniei, Apa Stixului, ocnele mării saline, Acropole – „în teatru etern în care actorii mor”. Pe fundalul acestei recuzite se profilează „gestul, masca şi mina”, precum şi atitudinea critică a celui care a trăit pe propria-i piele istoria:

„Plânge-n eden
Marele mim
Clounizăm
Actul sublim”.
(*Acropole acelaşi*).

Asumarea „intrării în timp” – adică în istorie, în istoria care îl trădează – este dramatică: „Simt un hău / Adânc şi rău / Creşte-n sinele al meu // Gâtui-l-aş / Vinde-l-aş / Fără el aş fi un laş...” (*Hăul*).

Raportul etnocentrism – universalism, tradus în termenii poeziei lui Ion Hadârcă, capătă contururile unei linii sinuoase care trece prin inima celui ce se vrea înţeles:

„Noli turbare
Circulos meos...
...Noli turbare
Să nu-mi călcaţi
Sfera şi cercul
Peste Carpaţi
Cifrul şi cercul
Arcul lui Hercul
Ţara-n hotare –
Noli turbare”.
(*Noli turbare*).

Există în poezia sa, pe de o parte, un „Aici unde se nasc copii bătrâni / Din embrion sortiţi a-i fi argaţi” unui imperiu şi, pe de altă parte, un „laborator de idei imperiale / unde cotcodăceşte hulubul / Îmbălsămat în sarcofag / Şi se ouă trenul / Eşaloane de refugiaţi”.

„Agonice simţiri” ce mişună pe străzi „întortocheate seduse-n absolut” sunt corelate cu religiile în cutremur, cu intrarea Saharei în sentimente, cu încărunţirea speranţei, cu „teroarea care se ascunde în noi”.

Într-o lume îmbătrânită traversată de un Ulise bătrân şi orb, într-o Itacă în care „tace toaca, / Perşii tac – / Te vând fraţii, / Tot un drac”, într-o istorie „foind

de viermi” şi de indiferenţă: „Zeii tac / În Itaca / Se complac” (*Toaca din Itaca*) se consumă ultimele reziduuri ale istoriei care ar mai putea incita spiritul, ar deranja pacea...: „Surd în-verzit de ab-surd”. Răsar răzleţ însemnele veşniciei, raportate şi ele la începuturi. Iată o viziune asupra universului Brâncuşi: „Într-o bună zi / la Masa Tăcerii s-au aşezat: Coloana Infinitului, Începutul lumii, / Rugăciunea, Somnul, Himera, / Lauda ochilor, Cuminţenia, Pământului / Socrate, Piatra de hotar şi Regele regilor...”.

„Naşterea de sine, un abis”, „viziunea inimii”, mielul raportat la Memphis şi Ninive, la Prinţul cu zarul creează o atmosferă în care cuvântul are conotaţii de o sensibilitate aparte: „Mă caută cuvântul şi mă plânge”, scrie autorul.

Într-un tablou de sfârşit de veac „se-ngraşă-n pomii raiului omida / Albinele administrează flori, / Rechinii ţin în gură Atlantida / La circul lor de farse şi erori”. Aici se consumă deopotrivă emoţii acide şi emoţii istovite de toamnă levantină. Poezia lui Ion Hadârcă din ultimul timp evoluează sub semnul golirii de pasiune. Personajul liric îşi creează o lume în care să fie invulnerabil. Aceasta ţine de un timp ancorat în „ora zero” în care domină competiţia sportivă sau viaţa ca un sport.

Plaiul duios de altă dată devine „albia gropii natale” în care „demn şi duios ne revărsăm atraşi cu disperare de muzica neantului valah”.

Între acest tablou şi cel din poezia lui Grigore Vieru, în care neamul e adunat grămăjoară „ca într-o icoană”, e o diferenţă radicală. La mijloc se află o experienţă în fierbere din care se emană vibraţiile unui tragism pe care scriitorii nu întotdeauna reuşesc să-l transmită.

Contorsionându-se, imaginarul poeziei lui Ion Hadârcă tinde să dea expresie unei realităţi văzute cu alţi ochi, cu ochii celui dezamăgit, care s-a lăsat atras în cursa timpului. Acelui *a fi în timp*, lansat provocator în culegerea de debut, îi este contrapus, în *Ambasadorul Atlantidei*, un îndemn contrar, nu doar provocator, ci aproape şocant: „Să lăsăm intrarea în timp pe seama nebunilor”. Nu scria şi James Joyce: „Istoria este un coşmar din care încerc să mă trezesc”?

4.4.4. **Jocul infinit al oglinzilor. Lecţiile culturii universale**

De aici încolo începe jocul infinit al oglinzilor, caracteristic postmodernismului, joc care, în cazul lui Ion Hadârcă, se vrea a fi unul recuperator al unui timp şi al unui spaţiu iniţial, care şi-a pierdut integritatea. Între altele, Ihab Nassan, cunoscutul teoretician al postmodernismului, caracteriza universul postmodern din perspectiva unei noi deschideri, dar şi a unei noi închideri, a raporturilor diverse „între parte şi întreg, macrostructuri şi forme specifice” [155, p. 269]. Într-o *Schiţă de geneză virtuală* ne va vorbi despre Făcutul din care derivă natura dramatică a devenirii, încorsetării şi degradării tuturor formelor prin el limitate, despre

segmentarea spaţiului care face posibilă intuirea fragmentară a Timpului desprins de eternitate, despre Dorinţa sfâşietoare a începutului, a unirii părţii cu întregul, din care derivă natura tragică a Timpului ca imperceptibilitate şi imperfectibilitate absolută. Poetul va frământa imaginarul artistic de sorginte premodernă, modernă şi postmodernă, demolând un imperiu al iluziilor deşarte, parodiind în stil postmodernist inconfundabil, „înarmat" fiind cu învăţămintele unei experienţe trăite pe cont propriu. Menţionăm că proiectul său de limbaj necesită a fi citit din perspectiva cunoaşterii biografiei, una doar în aparenţă simplă, dacă e să ţinem cont că, aidoma multor basarabeni, nu şi-a cunoscut bunicul refugiat, implicarea poetului în viaţa socială explicându-se şi în acest fel.

Deschiderea spre alte lumi, care înseamnă dialog, proiecţie în celălalt, echivalentă, în general în cazul literaturii basarabene, cu şansa de a nu sufoca verbul sub presiunea ideologicului, este, la Ion Hadârcă, circumspectă: ea va fi supusă nevoii de argumentare a unui adevăr ontologic. Frecventând lecţiile culturii universale, poetului nostru nu-i va scăpa Arhimede, autorul cunoscutei expresii *Noli turbare circulos meos* („Nu-mi strica cercurile", i-a spus el unui cuceritor al Siracuzei, care neînţelegându-i limba l-a ucis pe renumitul matematician), fantasticul de pe hărţile miraculoase ale lui Jules Verne, veşnicia lui Omar Khayam jinduită de sultani sau *o vară din Cezan*. Umbra lui Shakespeare transpare developându-se în versuri concepute pe un ton acid publicistic: „Când umbre-nghit cetăţi pierdute / Umblă strămoşii pe redute // Când ţara nu-i decât un lest / Şi regele-i un hoit celest // Ofelii mor şi nu-i decât / un craniu globul fără gât" (*Elsinor*). Ieşirea din orizontul închis şi conectarea la circulaţia vastă a valorilor lumii se efectuează cât se poate de „democratic", în stilul basmului popular, de către un „Creangă universal traversând Atlanticul, spintecând bolţi şi deschizând frontiere" şi intrând în dialog cu Haiavata.

Registrul poeziei lui Ion Hadârcă se constituie între metafora arborescentă (*copacul,* într-o poezie, însemnând *tot ce are nevoie de ram ca de o perfectă întruchipare a ideii de continuitate, adună, până când apăsat de zidire din nou se adăposteşte-n propria sămânţă*) şi cea care scurtcircuitează expresia, potenţând imaginaţia în cheia unui „lirism" *sui-generis* alimentat de râsul sarcastic eliberat din subteranele unei istorii recente, interpretată la *pianul din abator*. Din această ultimă perspectivă, realitatea este redefinită astfel: „ceea ce a fost / la început / va fi / la sfârşit / iar ceea ce / credem noi / că ar fi / în realitate / miezul / dintre început / şi sfârşit / s-ar putea să fie / cu totul altceva / decât credem / noi înşine / despre noi" (*Miezul*). Conform unei definiţii mai noi, „numai Cuvântul se adevereşte a fi spusa celor nespuse, văzutul celor nevăzute, cântecul celor necântate şi auzitul ascuns al tuturor celor nemaiauzite".

Particularitatea care îl deosebeşte de alţi confraţi adepţi ai postmodernismului constă în faptul că autorul, *ambasador al Atlantidei*, nu va neglija rapor-

tarea la începuturi, aşa cum procedează, în mod „tradiţional", postmoderniştii, ci va converti acest început, altă dată developat prin metafore ce se vroiau inocente, antrenate însă, uneori, în angajamente sociologizante, şi va privi sfera imuabilului prin prisma nevoii de accedere la zonele marcate de sacralitate, transparente şi în versurile de mai jos: „a trebuit / să-mi mut mai spre cer / biblioteca – / dintr-un spaţiu plin/ într-un altul încă virgin // ştergeam de colb epocile / şi le duceam cu braţul / în noua lor frântură de eden // unele mere s-au scuturat / putrezite / pe altele chiar şi viermii / le-au ocolit // pierdusem urma / foii albe / de care niciun autor / nu s-a atins / astfel aflând / că-n faţă mai departe / aşteaptă Autorul / de care nicio filă / nu se prinde" (*A trebuit*). Accentul pus pe intensitatea travaliului artistic, pe fervoarea intelectuală (maeştrii care au promovat această direcţie în poezia modernă fiind T. S. Eliot şi P. Valéry) denotă o anumită nostalgie a spiritului filozofic al culturii, a valorilor universale, aluziile venind dinspre acestea vor fi întreţesute meşteşugit în brocartul versurilor sale. Între altele, vom menţiona că dorinţa de dialog cu poeţii lumii îl va determina să traducă din Lermontov şi Puşkin. Elemente simbolice de origine mitică se împletesc profilând o realitate în declin spiritual, ceea ce îl îndreaptă cu faţa spre un pustiu metaistoric. În aceste condiţii doar amendamentul creştin îl mai salvează pe autor de la nihilismul distructiv. Iată de ce biblioteca imaginară a lui Ion Hadârcă este supusă transferului „mai spre cer".

4.5. **DESCHIDERE SPRE VALORILE LITERARE UNIVERSALE. VICTOR TELEUCĂ**

4.5.1. **Timpul, viaţa, scrisul**

În virtutea faptului că literaturii în perioada totalitarismului i se impuneau forme epopeice de reflectare realist-socialistă a realităţii, scriitorii se confruntau cu necesitatea de a-şi cuceri libertatea de exprimare şi la nivelul structural al scrierilor lor. Astfel poemul lirico-epic, spre exemplu, va fi „dinamitat" din interior şi reconstruit după criteriul modernist al viziunii fragmentarizate. Aşa au fost concepute poemele *De-a baba iarba* şi *Dar mai întâi* de L. Damian, *Sensul horelor* şi *Rondoul miriştilor arzânde* de V. Teleucă ş.a. Redescoperit, în România, de către Cercul de la Sibiu, care apare ca „o soluţie de continuitate cu iniţiative reformiste în interiorul modernismului" [235, p. 7], prin autori precum Radu Stanca, I. Negoiţescu, Şt. A. Doinaş, N. Balotă, baladescul s-a impus şi în peisajul liric interriveran ca formă a deideologizării şi a accederii la modernitatea în formulele ei propulsate în contextul literar general românesc.

Dacă literatura din Basarabia a fost interpretată cu precădere din perspectiva unor probleme circumscrise, autohtonismul fiind declarat drept trăsătură definitorie, aceasta se explică prin faptul că afirmarea conştiinţei de sine a oricărei literaturi, într-o primă etapă, este inevitabil legată de aspectele unor realităţi spirituale interne, straturile fondatoare ale culturii fiind pe primul plan. „Literatura, oricât de solitară ar fi, oricât de solitar ar fi scriitorul care o produce, este (...) «în situaţie», cum ar spune Sartre, adică ea vine la momentul oportun, în ţara potrivită, în cadrul intelectual potrivit, şi că nu e prea rău să ne dăm seama de asta", scrie Alain Robbe-Grillet [250, p. 9]. Pe fundalul luptei românilor basarabeni pentru emancipare au fost propulsate în avanscena istoriei literare, în mod expres, aspecte de natura celor amintite deja, lăsând în umbră părţi importante ale culturii române basarabene, care ţin de năzuinţa spre modernizare şi de raportarea la un spaţiu al multiculturalităţii. Fobia determinată de proiectarea unilaterală pe raza descendentă din „lucoarea de la răsărit" a dus la anihilarea simplistă, aproape totală a unui câmp cultural magnetic vast, care a existat cu certitudine. S-a creat în felul acesta, cu bună ştiinţă, falsa impresie că scriitorii basarabeni abia de prin anii '80 dacă sunt dispuşi să deschidă poarta sau *portiţa* prin care se poate intra ori *ieşi* în lumea valorilor de largă circulaţie. Drept contraargument este de ajuns să amintim că în anii '70 criticul şi istoricul literar Vasile Coroban, autorul mono-

grafiei despre umanismul lui Dimitrie Cantemir, pleda pentru încadrarea spiritului autohton în universalitate. Iar ceva mai înainte, tot el şi-a conceput monografia despre romanul moldovenesc contemporan din perspectiva modelului de roman al literaturii clasice universale. Astfel că, în pofida deconectării literaturii, în condiţiile totalitarismului, de la sursele de alimentare spirituală universală, scriitorii optau pentru construirea de punţi spre spaţiul larg al multiplicităţii. În acest sens, revista bucureşteană „Secolul 20", al cărei prim număr a apărut în anul 1961, era un bun purtător de lumină şi căldură care ajungea şi în inima Basarabiei, la Chişinău, pe căi, ce-i drept, ocolite, prin Cernăuţi, Odesa, Kiev, Leningrad, Moscova, Ţările Baltice. Ea completa mesajele literar-estetice ale unor reviste importante în spaţiul ex-sovietic, precum „Inostrannaia literatura" şi „Drujba narodov". Scriitorii şaizecişti, Liviu Damian, Ion Vatamanu, Victor Teleucă, Vladimir Beşleagă, Vasile Vasilache, deschişi spre comunicare, făceau numeroase traduceri din literatura universală, fiind influenţaţi de tendinţele mai noi din scrierile timpului respectiv.

Unul dintre aceştia, Victor Teleucă, era bun cunoscător şi traducător al poeziei popoarelor baltice. Profund reflexivă de-a lungul afirmării sale, creaţia lui Victor Teleucă, în special cea din ultima perioadă a vieţii, aruncă lumini clarificatoare asupra acestei caracteristici evidente: *deschiderea spre valorile culturii universale*. Către sfârşitul vieţii creaţia sa se adună concentric spre câteva probleme ce ţin de literatură, viaţă şi filozofie. Despre reflecţia cu caracter filozofic, ce se desprinde la tot pasul, fiind orientată şi spre artă, şi spre viaţă, am putea spune că ţine de o filozofie a vieţii ca artă. Presat de limitele timpului, poetul pune existenţa şi scrisul pe acelaşi cântar şi cine altul poate avea rolul decisiv în această ecuaţie cu trei necunoscute – timpul, viaţa, scrisul – dacă nu Timpul? „Rezerva de timp. Dar se pot face şi asemenea rezerve? Spitalul te învaţă mult mai mult decât ţi se pare la prima vedere. Timp folosit nemotivat sau deloc, aruncat la timp vechi, la cimitirul de timp uzat" [268, p. 68]. Conştiinţa tragică a limitei temporale determină „jocul" sinuos cu înălţări dincolo de capacitatea de închipuire şi coborâri bruşte spre terestru. Arabescurile gândurilor ce se contrazic între ele, se bat, se luptă până la epuizare totală, până la aflarea numitorului comun, pentru a o lua de la capăt. Personajul liric, un Sisif al gândirii, caută formula împăcării cu propriul său destin, „călătoria" desfăşurându-se într-un spaţiu nelimitat al culturii, al timpului, a căror densitate intertextuală se cere analizată pe îndelete. Indubitabil, felul de a scrie al lui Victor Teleucă este, spre sfârşitul vieţii autorului, mult mai complex, îmbogăţit şi de o permanentă documentare în materie de artă şi de filozofia artei, în vederea pregătirii cursurilor pe care le-a ţinut la Liceul de Arte Plastice „Igor Vieru". Însă am putea afirma cu certitudine că este vorba nu numai de acest lucru aici: Victor Teleucă, confratele şi colegul de generaţie al lui Liviu Damian şi Ion Vatamanu, realizează în creaţia sa o conexiune la valorile univer-

sale. Dovadă ne stau şi numeroasele traduceri din poezia Ţărilor Baltice, care, precum se ştie, în spaţiul ex-Uniunii Sovietice se diferenţiau printr-o mai mare deschidere spre Occident. Fidel aceleiaşi deschideri spre universalitate, poetul basarabean, după 1989, când posibilităţile de comunicare au devenit mult mai mari, s-a consacrat studiului aprofundat al literaturii la interferenţa dintre arte şi ştiinţe. Această pasiune îl apropie poate cel mai mult de Liviu Damian, scriitorul trecut prematur în lumea celor drepţi, a cărui operă a rămas neterminată. Este curios să menţionăm, în contextul apropierii acestor doi scriitori, că şi unul, şi celălalt, spre sfârşitul vieţii, au scris pe teme istorice. Liviu Damian a publicat, în condiţii foarte complicate, fiind nevoit să lupte din răsputeri cu cenzura, poemul *Cavaleria de Lăpuşna*, consacrat unui moment dificil din biografia lui Ştefan cel Mare. Iar Victor Teleucă a scris poemul *Decebal*. Pentru ambii conştiinţa de sine a artistului include şi aspecte ce ţin de istoria neamului.

4.5.2. **Text – intertext. Necesitatea depersonalizării**

Revenind la felul în care „lucrează” intertextul în poezia lui Victor Teleucă, trebuie spus că acum acesta schimbă statutul ontologic al poeziei. Pe de o parte, Victor Teleucă îşi concepe creaţia la interferenţa dintre genuri, epicul, liricul, picturalul fiind deopotrivă prezente. Pe de altă parte, se face vădită o tendinţă amintind de concepţia despre poezie a scriitorului englez T. S. Eliot: poetul scrie nu pentru a-şi elibera emoţia, ci pentru a se elibera de emoţie, nu pentru a-şi elibera personalitatea, ci pentru a se elibera de aceasta: „Din cauza acestui blestemat de eu nu pot face o propoziţie de bază care îmi aminteşte ce aş putea să fiu”, scrie Victor Teleucă. Meditaţia purtată prin „spaţii sonore restructurate de Orientul”, în care „timpul curge diametral opus existenţei”, este supusă tentaţiei de a reconstitui evenimentele extraspaţial. Prin „Sahare sufleteşti, spaţii prin care se produc mari furtuni de gânduri uscate”. „Nisipurile gândurilor” sunt închise într-o clepsidră care uneori pare de dimensiuni uriaşe, iar alteori este sufocant de minusculă: „Urmăresc cu satisfacţia groazei când se va porni un singur gând, un fir de nisip şi atunci toate ceasurile de nisip din lume se pornesc curgând din undeva în cândva, adică din spaţiu în timp”. Acest univers în care personajul „mănâncă pâinea necunoscutului” se lasă cu greu întruchipat în cuvânt şi uneori lasă impresia că ar fi destinat mai degrabă penelului, transpunerii în culori decât în cuvinte. În susţinerea acestei opinii vine şi scrierea mai veche *Rondelul arzândelor mirişti* (ca să rămânem la un singur exemplu), în care se fac trimiteri directe la Van Gogh şi Vereşceaghin. Însă acum aceste interferenţe de ordin intertextualist îşi schimbă rolul în structura poeziei odată

cu modificarea statutului acesteia. Detaşarea, despărţirea de iluzii, asumarea eului, fapt care echivalează cu asumarea singurătăţii, sunt poate lucrul cel mai complex şi mai complicat: „Multe nu mă înfăţişează chiar mie însumi / Multe nu mă reprezintă ca persoană aso- / ciată în această lume a patimii; trec prin / tot ce-mi rămâne...". Trăirea nu mai este triplană, altfel spus, nu este proiectată din perspectiva trecutului, prezentului şi a viitorului. Cele trei timpuri se reduc la unul singur, prezentul. Destinul produce acum numai prezent. E un prezent asociat cu învârtirea aripilor morilor de vânt, „angajate să producă simbolic vârtejul rotundului", adică al ideii de întreg – un întreg iluzoriu. Se desprinde, în aceste împrejurări, descoperirea unei alte identităţi: „Mă uit la mâna aceasta străină a mea cum scrie nonsensuri străine în fraze". Arabescurile liniilor ating cote avangardiste, de „futuristică târzie rămasă de la Marinetti şi Hlebnikov cu descoperirea unor sensuri ce sunt mereu de prisos".

În arhitectura gândirii „totul se combină, dar totul se şi combate". „Ideea se răscoală ca o gintă care îşi cere dreptul la egalitatea cu sine însăşi". Personajul în lupta cu morile de vânt care vântură timpul se autodefineşte drept „vântură lume", întruchipând „nedumerirea, starea de foc a înadinsului". Spuneri, cugetări, gânduri-meditaţii, care constituie cele trei părţi componente în căutarea întregului, vizează „Azi"-ul ridicat la puterea a zecea, care propulsează virtualitatea. Pe urmele lui Nichita Stănescu, ale lui Fernando Pessoa sau ale lui Luís Jorge Borges, Victor Teleucă îşi însuşeşte un punct de vedere potrivit căruia „este cineva în afara noastră". Reversul intertextului, de un dramatism strangulant, ne este comunicat între altele: „Citesc şi mă conving că exist, dacă îl parafrazez pe Descartes". Altă dată personajul se lansează în căutarea dramului de excentrism care să justifice libertatea: „Caut un scriitor, parcă aş fi grecul / Zorba din romanul lui Nicos Kazant- / zakis, caut un scriitor care moşteneşte / pe insula Creta o mină". „Hemoragia de timp" se vrea lecuită printr-o „vorbă a vorbei", „un fel de a încerca să spună lucrurilor pe nume... Fără nume lucrurile se află în afara existenţei".

Existenţa concepută la modul poetic de către Victor Teleucă arată acum altfel. Stabilirea numelor sau „botezul" este efectuat de către soare, Mitropolitul zilei:

„se-aud pitpalaci,
mierle, privighetori
care-şi cântă stăpânirea locului în care
soarele, Mitropolitul zilei, preafericitul
Astru le botează puii,
în cristelniţa albastră şi deodată undeva
tună, e marea veste a ploii de
vară şi plouă

şi ploaia mă botează a câta oară;
fericit, prin duminica asta fierbinte,
alerg ca un ieşit din minte, strig gesti-
culând cu mâinile-amândouă, plouă şi
sfârâi ca un bulgăr uscat, dar uscat,
de pământ şi cineva hăuleşte prin
mine:
– Sunt, fraţilor, sunt!

Se conjugă verbul din mine ca o dimineaţă împovărată de rouă şi deodată mă înspăimânt: plouă? Dar dacă nu plouă?”.

4.5.3. **Postromantismul camuflat. „Raportul dintre om şi idee”**

Acest univers halucinant este structurat în jurul unui personaj „debusolat” de o imensă sete de viaţă. Eului, căutându-se de dincolo de viaţă, îi răspunde „miriştea din picioarele mele”, după cum scrie autorul, şi pălămida, şi „cana rămasă uitată de cineva pe colacul fântânii de piatră, al fântânii din care toată iarna nu mai bea nimeni apă”. Îi răspunde „prima stea răsărită în fiece seară când tăcerea ca o fiară gonită-n câmpie se ascunde”. Dualismul, echivalent stării „de a fi concomitent şi aici şi acolo”, echivocurile sunt măsurate de un „arbitru intangibil”. O atmosferă ce ţine de un „postromantism camuflat”, cerându-şi dreptul la existenţă, îl face pe autor să exclame: „Sunt mai mult decât sunt... / sunt un cerşetor de neguri albastre, de lumină, de culoare, de ploaie”. Camuflajul se destramă cu aceeaşi grabă cu care a fost înfiripat: „Şi toate pacostele acestea au loc în mine, numai în mine”. Astfel se constituie un complicat proces de abstractizare a eului, autorul practicând „o poetică a imaginarului, dar şi una a vizionarului intelectualizat până la abstractizare sau chiar ermetizare” [110, p. 225]. Gândurile şi impresiile pedalează pe ideea de virtualitate: „Purtăm în noi probabilitatea de a fi”, scrie autorul. Existenţa biplană a personajului liric atinge zone învecinate cu universul liric al lui Ion Barbu, în care contează ideea de esenţializare. Victor Teleucă îşi reazemă versul pe „raportul dintre om şi idee”. În acest univers convenţional „trestiile fac semne de agitaţie convenţională” şi „o gândire imparţială împarte adevărul pragmatic la nouă”. Convertită barbian, luna devine „lună dogmatică”: „Într-un cuib de asfinţit altă lună se ouă, / un ou tot atât de dogmatic”. Aici gravitaţia terestră se pierde, personajul liric fiind împărţit în zone de influenţe. Dominat de multiple influenţe, eul este o supradimensiune. Supradimensionate sunt toate câte se întâmplă. „Expresia în expresie”, „forma în formă”, „metafora în metaforă” conturează spaţiul acesta

de aventură-odisee („sunt un urmaş al lui Odiseu, unul din cei ce se întoarce din Războiul Troian”), amintind de poezia lui Nichita Stănescu, din care însuşi Victor Teleucă citează: „Întotdeauna alt clopot bate, genunchii îmi stau în altă biserică”. În creaţia lui Nichita Stănescu poetul basarabean află un imbold pentru a converti spaima în faţa necunoscutului în forţa motrice a creaţiei. Amestecul, melanjul de impresii cu trimitere la un câmp multicultural vast necesită un echilibru, pe care autorul îl caută în autenticitatea eului. Este evidentă în acest moment apropierea poetului basarabean de conceptul de poezie al lui Nichita Stănescu, cel care îşi structura universul în jurul mitologiei eului originar. Ceea ce îl interesează pe Victor Teleucă este mecanismul sau procesul trecerii de pe planul gândirii pe cel al expresiei: realitatea interioară, dacă nu este adusă la condiţia unei comunicări perfecte, atunci se transformă într-o realitate a cuvintelor, printre care ar putea să apară „mutanţi” de cuvinte. Nevoia de explicitare a unui alt fel de cunoaştere este copios ilustrată de către Victor Teleucă prin reflecţia eseistică: „E nevoie de o artă care ne-ar trezi, nu pe noi, ci pe cei din noi... Noi trebuie să mai rupem şi să gustăm un fruct oprit.

Noi nu am muşcat fructul din pomul cunoaşterii care trebuia, de aceea nu suntem conştienţi de goliciunea sufletului nostru neîmbrăcat în hainele adevărate ale binelui. Mărul a fost numai primul pas al cunoaşterii. Ar trebui să fie trei, pentru început. Mărul a fost teza. Dar teza fără antiteză nu poate exista, fiindcă se dărâmă”.

„Sinteza ar fi floarea
începutul unei noi runde
de redevenire
a trecerii materiei din virtualitate în realitate”.

Ion Ciocanu atrage luarea aminte asupra volumului *Improvizaţia nisipului* (2006), „care se constituie, în mare parte, din meditaţii de natură filozofică, nefiind ceea ce numim de obicei literatură propriu-zis artistică”, şi asupra faptului că Teleucă a frecventat filozofia lui Hegel, Descartes, Socrate, Wittgensein şi Heidegger. [71, p. 47]. Drept dovadă universul creaţiei lui Victor Teleucă, dominat de „aspiraţii contradictorii care fac armonia contrazicerii”, se desfăşoară sub auspiciile triadei lui Hegel: „Început prin început, sfârşit prin sfârşit. Început prin sfârşit, sfârşit prin început”. Adevărul – „ca stare ambiguă” – este asemuit cu „trecerea străzii pe roşu”. Avansării personajului liric într-un spaţiu virtual îi corespunde, în plan ontologic, conform principiului „cumpănirii” promovat de către autor, intensificarea sentimentului vieţii. Din această periferie existenţialistă personajul joacă rolul iepurelui care ţipă, se împotriveşte şi, totodată, merge în gura şarpelui boa. Şarpele boa (şarpele însemnând şi trecerea timpului) este asociat cu gândirea postmodernă anunţată de filozofia

lui Jean-François Lyotard, din care reiese întârzierea omului contemporan faţă de timpul în care trăieşte. „Cât de adecvată realităţii este viziunea noastră în căutarea unui model ideal?”, se întreabă la rândul său Victor Teleucă, autorul frământat de înţelesurile postmodernităţii. Răspunsul la această întrebare se îndreaptă către el dinspre italianul Giambattista Vico, cel care consideră că „omul, din pricina nedefinirii naturii minţii omeneşti, când aceasta alunecă în ignoranţă, face din sine regula universului”. Neadecvarea la realitate vine deci din ignoranţa care este „forţa ostilă”, „golul”, „vidul potrivnic naturii”, un vid care „se umple cu substanţa negativă a orgoliului de a stăpâni, de a supune, în fine, de a nimici ce nu se vrea supus, dar totdeauna ceva nu se vrea supus prin însăşi natura sa”, scrie Victor Teleucă.

4.5.4. **Conştiinţa „univers în expansiune”. „Nevermore!”, Don Quijote, Marele Anonim**

Prezentă în meditaţiile poetului nostru, explicaţia ontologică a deschiderii spre universalitate subliniază alura existenţialistă a personajului liric care se acceptă pe sine ca parte a unui întreg, formându-se „doar în prezenţa unor contradicţii dintre parte şi întreg”.

Conştiinţa este asemuită cu un „univers în expansiune” către „niciunde” şi „niciodată”, către irealul definit ca „o stare a spaţiului fără dimensiuni”, ca o deschidere către neant, către întuneric, către începuturi, către arhetipurile lui Jung ori intuiţiile lui Bergson. În aventura sa Spiritul, obsedat de problema trecerii timpului şi de tentaţia lui „a fi prin a nu fi”, este vizitat de Corbul lui Edgar Poe care, „de pe acoperişul spart al unui templu păgân”, rosteşte verdictul: „Nevermore!”, de Don Quijote, de blagianul Marele Anonim, de Observatorul nepersonalizat al lui Nalimov, care au menirea de a sublinia ideea că fiecare artist, pentru a se realiza, „trebuie să-şi aibă bezna sa prăpăstioasă în care să se poată arunca în fiece zi când nu are inspiraţie”. *Întoarcerea dramaticului eu*, echivalentă biblicei întoarceri a Fiului Risipitor, pe care părintele său l-a iertat, este o piatră de hotar în creaţia poetului nostru care, după cum mărturiseşte, nu l-a putut primi ca părinte, deoarece „s-a întors doar absenţa lui în locul în care ar fi trebuit să fie, dar nu este”.

Autorul trece, în felul acesta, „în tabăra celor care nu-l admit”.

Golul aidoma celui din *Deşertul tătarilor* în care s-a rătăcit însuşi autorul acestui roman, italianul Dino Buzzati, este privit ca un spaţiu temporal înghiţind alte spaţii temporale, care îi scapă omului contemporan, dându-i doar posibilitatea de a gusta „dulceaţa amară a infinitului”.

Conştientizarea limitelor puse de natura lucrurilor se conjugă cu dorinţa de a crea, prin intermediul artei scrisului, pornind de la datele unice ale realului trăit de autor, o zonă în care posibilul poate exista. Multiplicitatea sau imaginea multiplicată a personajului liric, amplasat parcă într-un joc de oglinzi, este îndreptată spre depistarea adevărului dintr-un joc al întâmplării, al hazardului. Asistăm, în felul acesta, la un „spectacol" al consumului abundent de „reflectări" (nu de reflecţii!, ne previne autorul), care ar putea fi receptat ca atare, dacă nu ar răzbate de pretutindeni dramatismul sau, mai exact, tragismul („Omul este forma unui continent conştient de tragismul său", conchide poetul filozof).

Rod al unei imaginaţii care s-a format „pentru a se înţelege pe sine" prin *reflectarea* unei vaste culturi universale, creaţia lui Victor Teleucă pune, în felul acesta, „problema angajării în universal": „Mă duc spre tine ca să mă înţeleg pe mine. Singur nu mă pot înţelege. Problema angajării în universal" (s.n. – *A.B.*). Este şi calea care va fi tot mai bătătorită în postmodernitate.

5. **LITERATURA SUB SEMNUL PLURICENTRISMULUI**

5.1. **FACTORUL CULTURĂ ÎN PEISAJUL PRUTO-NISTREAN**

Generaţia şaizecistă s-a afirmat sub semnul nevoii acute a pluricentrismului în cultură, a racordării la alte valori. Să luăm un exemplu concret: Ion Vatamanu. El şi-a desfăşurat ampla activitate de scriitor, om de ştiinţă şi om politic sub bolta unui adevăr ce se desprinde din afirmaţii cu caracter aforistic, precum: „Faptul că istoria de multe ori ne-a pus să ne pornim iară şi iară de la pământ a făcut să ne vedem mai bine în oglinda de ţărână, în adevărul pietrei şi al apei, al frunzei, rotindu-ne cu aripa asupra casei şi văzând în depărtare atât cât nu ne-ar desparte, ci ne-ar apropia...”; „Comunicarea prin frunză mai prevede şi comunicarea prin fier. Oamenii vechi mai vorbesc cu omul nou, citeşte modern, iată un spaţiu în care avem a limpezi mult cu aspra noastră muncă. Punţile de trecere dintre Ieri şi Mâine, încărcate de încărcături prea grele, se prăbuşesc, iată unde trebuie să venim cu umărul”. Creaţia folclorică „trebuie văzută de la toate distanţele, căci psihologia folclorică, asemeni izvorului, străbate cale lungă şi picură încet, iar albia, pe care se stabileşte, a avut de înfruntat zeci şi zeci de obstacole, în felul acesta se conturează orizonturile cunoaşterii de sine prin vreme, cristalizarea acestor sensuri într-un anume sistem de educaţie, de percepere şi însuşire a lumii, a naturii etc. Cunoaşterea de sine prin oralitate îmbogăţeşte expresia vie a scrierii, o repune continuităţii, o întăreşte” [285, p. 112, 116]. Sunt judecăţi ale autorului care în perioada debutului său literar se lansa în afirmarea necesităţii modernizării poeziei de la noi. Dar, asemeni lui Liviu Damian, Ion Vatamanu afirma că „adevăratul destin al scriitorului nu este altceva decât destinul poporului său”. Cu alte cuvinte, destinul poetului din a doua jumătate a secolului trecut se împlineşte în măsura în care acesta ştie să facă accesibili „fagurii plini ai cărţii” unui public pe care îl dorea în creştere nu doar calitativă, ci şi cantitativă. Iată de ce, reflectând asupra creaţiei, autorul, adept al cunoaşterii de sine prin vreme şi prin oralitate, pune accentul pe dramatismul inerent condiţiei scriitorului basarabean: „Propriu-zis, poezia se naşte într-o clipă dramatică, în care poetul se împiedică de sine însuşi” [285, p. 163]. Autorii celebri care, cu exemplul creaţiei lor, îl inspiră pe poetul basarabean sunt, în acest caz, Goethe cu a sa dramă a fericirii, confirmată de expresia „Opreşte-te, clipă, eşti atât de frumoasă!”, şi Walt Whitman, care avea revelaţia descoperirii înrudirii sufletului său cu sine însuşi, revelaţie datorată dragostei, miez al întregului univers. Familiarizarea cu literatura universală îl determină pe Ion Vatamanu să considere că „poezia este din timp sau chiar şi din istorie”.

Constatăm în poezia şi publicistica sa o insaţietate de cuvinte, o sete nestăvilită de a spune, de a se crea pe sine la modul verbal. Privită prin filiera adaosului necesar de cultură, această sete de cuvânt trebuie interpretată şi ca nevoie de legiferare prin tipar a stării de martor şi participant la consolidarea spirituală a neamului său prin intermediul altor culturi – cea americană, cea din Ţările Baltice, din Asia Mijlocie, din Rusia –, precum şi ca necesitate de a rezista prin cultură. De remarcat împletirea permanentă a planurilor temporale, trecutul fiind mereu scrutat prin prisma viitorului şi a necesităţii de continuitate. Dacă adoptăm acest unghi de vedere al şaptezecistului Vatamanu, mai putem oare insista cu înverşunare asupra tradiţionalismului literaturii din perioada respectivă? Poate mai justificat ar fi să ţinem cont de faptul că în fiecare literatură exista o orientare spre contemporaneitate şi alta spre tradiţie, în cazul unor poeţi ca Ion Vatamanu, Liviu Damian sau chiar mai tinerii Ion Hadârcă, Leo Butnaru, Arcadie Suceveanu e uşor să observăm conlucrarea acestor două tendinţe în creaţia fiecăruia dintre ei în parte. Cum se explică situaţia? Înclinăm să credem că la mijloc se află aceeaşi necesitate vitală de a rezista prin cultură. Iar aceasta nu are sens, din punctul de vedere al creatorului, decât cu condiţia revelării funcţiei persuasive a cuvântului răscolitor de conştiinţă. Iată de ce la Ion Vatamanu (dar şi la Grigore Vieru) până şi ploaia apare spiritualizată şi învestită cu putere liturgică de comunicare cu înaintaşii: „Plouă, iar stropii acestor ploi încet se duc spre înaintaşii noştri cu ştirea că noi suntem" [285, p. 165]. Putem oare explica imensa dragoste de viaţă din poezia lui Grigore Vieru, bunăoară, altfel decât prin bucuria universală a vieţii şi prin viziunea asupra vieţii umane ca un întreg neafectat de niciun fel de mutilări de ordin ideologic? Or, această atmosferă a fost întreţinută prin promovarea de către colegii săi de breaslă – un Liviu Damian, un Gheorghe Vodă, un Dumitru Matcovschi, un Anatol Codru, şi nu în ultimul rând un Ion Vatamanu, – a factorului cultură ca stadiu pregătitor în vederea împlinirii unităţii de simţire şi de cuget. Dacă există un element care i-a consolidat pe autorii amintiţi, dându-le dreptul la un statut de generaţie, *acesta este*, *cred*, *factorul cultură* subordonat necesităţii de a rezista ca neam. Şi tot din acest motiv promoţia „ochiului al treilea" fuzionează cu ei, încheind un segment de istorie literară basarabeană, în care scriitorii au trebuit să ia aminte la un adevăr menţionat, de altfel, de către T. S. Eliot şi anume că „poetul trebuie să fie pe deplin conştient de curentul principal, care e departe de a curge întotdeauna pe vadul marilor reputaţii. Precum şi de faptul evident că arta nu devine niciodată mai bună, dar că materia artei nu e niciodată exact aceeaşi". Istoria i-a învăţat că mai important decât un spirit universal, european sau sovietic şi decât cel al unui eu propriu este spiritul propriului neam, adevăr pe care şi l-au însuşit şi l-au promovat nu ostentativ, ci ca pe singura şansă de propăşire a neamului potrivit firii sale. Spiritul propriului neam e firesc să fie mereu în schimbare, ca, de altfel, şi spiritul luat la scară geografică mai mare, dar despre această

schimbare acelaşi T. S. Eliot spune că este „o dezvoltare care nu pierde nimic în calea ei, care nu-l perimează nici pe Shakespeare, nici pe Homer, nici desenele rupestre ale desenatorilor magdalenieni” [129, p. 207]. Este important să ţinem cont că acolo unde un optzecist sau un nouăzecist închipuie o lume a neantului, a haosului care, ispitindu-l pe autor, îl obligă în felul acesta să-şi sporească puterea de exprimare şi de fiinţare, şaptezecistul trebuia să umple un gol imens, rămas de pe urma ştergerii amprentelor trecutului nostru, în peisajul literar ex-sovietic orientat cu preponderenţă spre o singură cultură – realist-socialistă, poeţii din fostele republici erau puşi în situaţia de a crea un cod cultural în care literatura universală şi tradiţia populară aveau menirea să ne „stâlpuiască sinele” (Vasile Vasilache). La noi factorul cultură este învestit cu puterea de a spori speranţa şi încrederea în forţele proprii. Este momentul potrivit să ne întrebăm: e întâmplător faptul că o poezie despre limbă, *ca factor* spiritual şi cultural şi ca o condiţie *sine qua non* a fiinţării neamului, precum este *Limba noastră*, a fost scrisă de un basarabean? Înclinăm să credem că nu e o întâmplare. La fel, nu sunt întâmplătoare nici versurile lui Grigore Vieru:

„De avem sau nu dreptate,
Eminescu să ne judece”.

Cultul Eminescu, în asemenea caz, trebuie interpretat din perspectiva rolului factorului cultură în menţinerea încrederii poporului în propriile sale forţe. Astfel, Eminescu depăşeşte simpla dimensiune de simbol sau, mai exact spus, de idol. Eminescu (identificat cu noţiunea de factor cultură la modul absolut) este mai mult decât un simbol sau un idol. Şi din această perspectivă noi, basarabenii, nu suntem nişte idolatri, nu idolatrizăm şi nici nu ne egolatrizăm. George Munteanu, într-o emisiune televizată, încerca să extindă semnificaţia lui Eminescu pe întreg spaţiul românesc atunci când sublinia că mişcarea de renaştere a românităţii a început în Basarabia, avându-l pe Eminescu în frunte. Autorul bucureştean, originar din Moldova de Est, confirma că, în primul rând, pentru Basarabia Eminescu are conotaţii aparte. Am făcut această paranteză pentru a atrage atenţia asupra unor momente legate de realităţi concrete inconfundabile, în care poetul nostru fixa nişte puncte de orientare: nişte punţi dinspre trecut spre viitor.

De vreme ce ne-am referit la valoarea culturală a lui Eminescu în arealul basarabean, este cazul să amintim că şi balada *Mioriţa* are aici nu atât rolul de a exprima atitudinea fatalistă în faţa vieţii, cât rolul de factor cultură, ce se înscrie, la fel ca şi Eminescu, într-o ecuaţie, într-un sistem de referinţă, în care un loc important îi revine orizontului de aşteptare a cititorului, acesta (orizontul de aşteptare al cititorului) fiind definit, de către Daniel-Henri Pageaux, drept „sistem de norme şi referinţe ale unui public-cititor dintr-un moment determinant, de la care plecând se vor desfăşura lectura şi aprecierea estetică a unei opere, aceasta posedând la rândul ei un orizont de aşteptare” [221, p. 71].

Acestui sistem de referinţă îi corespunde principiul maiorescian, al cărui adept era şi Eminescu: decât să adoptăm forme care să nu corespundă spiritului nostru, mai bine să lăsăm lucrurile să se desfăşoare de la sine, în parametrii folclorici, vom adăuga noi, pe care un Vasile Vasilache ştia să-i reinterpreteze din perspectiva modernităţii. La fel au procedat şi autorii care, traducând din lirica universală – Liviu Damian din Ianis Ritsos, Victor Teleucă din poezia Ţărilor Baltice, Ion Vatamanu din poezia americană, din Aleksandr Puşkin, Ianis Rainis, Imant Ziedonis, Ivan Draci, iar ulterior Leo Butnaru din avangardiştii ruşi – cu scopul de a ozona cultura basarabeană, de a aduce un suflu nou de ştiinţă poetică, adaptau traducerile unor necesităţi de ordin interior ale spiritualităţii de la noi. Altfel spus, le circumscriau într-un sistem de referinţă al cărui cod îl descifrau prin următoarea afirmaţie a lui Mircea Eliade: „Semnificaţia poetică a culturii e de a răspunde pe alt plan unui moment istoric dificil". Şi Tudor Vianu asocia factorul cultură cu cel al libertăţii: „Aş spune că se numeşte cultură acea acţiune de promovare a omului la rol de agent creator al sorţii sale". „Umanitatea anteculturală noi nu putem să ne-o închipuim decât ca pe-o unitate pasivă, care nu-şi conduce soarta sa, ci care suportă presiunea mediului, a cărui viaţă se constituie din multiplicarea factorilor care o împrejmuiesc". Cultura este deci „un act de afirmare a libertăţii omeneşti" [290, p. 350-351].

Să amintim că, potrivit opiniei lui Nae Ionescu, „cultura propriu-zisă nu se poate face decât acolo unde există un precipitat al confruntării fiinţei noastre spirituale cu realitatea" [178, p. 74] şi că „numai atunci intri propriu-zis în domeniul culturii când mergi la formulare. Poţi să trăieşti în viaţa spirituală, să valorifici existenţa, să te plasezi în mijlocul acestei existenţe; dar atâta vreme cât n-ai formulat, nu eşti încă în domeniul culturii. Ceea ce germanii numesc *das Gestalten*, modelarea sau fiinţarea, transformarea în fiinţă, formularea aceasta este absolut necesară pentru existenţa culturii. Adică nu poţi să valorifici obiectul de cultură decât atunci când ai trecut în această operaţie de *Gestalten*, de formulare" [170, p. 75].

Poezia, dar şi proza publicistică a lui Ion Vatamanu „se explică" total în momentul când îi aplicăm grila: necesitatea vitală de a situa neamul în spaţiul temeinic al culturii, generatoare de unitate şi continuitate. „Cred că istoria se constituie din ceea ce conturează drumul neamului omenesc şi ne face să auzim glasul mormintelor nu pentru a ne aminti, ci pentru a ne continua. Cine nu are trecut, nu are nici viitor" [285, p. 125].

5.2. **DISCURSUL LITERAR CONTEMPORAN ÎNTRE ORALITATE ŞI LIVRESC**

Schimbările ce se produc în spaţiul literar la nivelul discursului literar sunt evidente. În general, ştiinţa operei de artă, după cum consideră şi cercetătorul francez Pierre Bourdieu, „are drept obiect relaţia dintre două structuri. Structura spaţiului relaţiilor obiective dintre poziţii (sau dintre ocupanţii lor), responsabilă de producerea operelor de artă, şi structura spaţiului luărilor de poziţie, adică a operelor" [254, p. 52]. Stephane Santerres-Sarkany, autorul unei *Teorii a literaturii* tradusă în limba română, examinează *cauzele* care impun schimbările pe planul discursului literar, punând accentul pe explicarea „*a ceea ce este pe cale să se realizeze*, a ceea ce răspunde unor *deziderate* culturale latente" [254, p. 52]. Această mutaţie, consideră teoreticianul canadian, va trebui să se realizeze în cadrul unei transformări a câmpului şi a semnificatului langajier al literaturii. El atrage atenţia asupra faptului că acesta „este un proces de care trebuie să devenim foarte clar conştienţi şi despre care trebuie să vorbim cu voce tare, căci el pune bazele unei teorii a literaturii *în devenire*" [254, p. 52]. Cât priveşte invenţia, aceasta nu ţine doar de suprafaţă. Cu alte cuvinte, nu este realizată doar „într-un discurs oarecare, şi nu neapărat provocată de grafie", ci „ţâşneşte din străfundurile spiritelor, ale grupurilor şi ale indivizilor". Autorul îşi reperează opiniile inclusiv pe explicaţiile date de către Pierre Ricoeur într-un articol intitulat *Timpul povestit*, publicat în „Revue de métaphysique et de morale" (nr. 41, octombrie-decembrie, 1984), care conţine anumite reflecţii pe marginea noţiunii de „încrucişare" (introdusă în circuit de însuşi cunoscutul semiotician) – care asigură raportul indisociabil dintre istorie şi ficţiune şi care trebuie să fie dublată de o implicare psihosocială banală, adică de înrădăcinarea personalităţilor de bază în colectivităţi. În alţi termeni, invenţia se constituie „în interiorul mentalului şi, înainte de a ajunge la scris, ea se traduce adesea oral". Oralitatea este o modalitate literară importantă, prezentă în numeroase spaţii culturale. Să amintim aici doar un singur exemplu. Romancierul latino-american Gabriel García Márquez mărturisea că după îndelungate frământări şi căutări a formulei narative pe care urma să o adopte în romanul său *Un veac de singurătate*, pe care de mai multă vreme îl purta în minte, s-a simţit eliberat doar în momentul în care şi-a amintit cum îi povestea în copilărie bunica basme şi întâmplări din istoria familiei lor. Or, tocmai acest stil şi l-a însuşit celebrul scriitor în romanul amintit. Curios este să constatăm că şi Paul Goma afirma, într-un interviu acordat lui Leo Butnaru, un

lucru similar: „Şi eu scriu basme”, precizând că afirmaţia se referă la structurarea, la modul de organizare a scrierilor sale: „Cărţile mele sunt organizate după schemele basmelor. Ca şi cum ar fi în interiorul unui mit” [146, p. 128]. Revenind la teoreticianul canadian Stephane Santerres-Sarkany, menţionăm opinia sa conform căreia am putea vorbi, din perspectiva oralităţii, chiar despre un tip de cultură orală pe cale de manifestare, un rol aparte avându-l aici, fără îndoială, şi televiziunea care se implică în aventurile imaginii şi ale imaginarului. Amintim că, potrivit opiniei lui Gilbert Durand, imaginile propun un „real voalat”. Este motivul pentru care, începând cu secolul al XVII-lea, imaginea şi imaginarul parcurg un drum sinuos al excluderii din activităţile intelectuale, din cunoaşterea ştiinţifică. Scientismul (recunoscând doar metoda ştiinţifică de accedere la adevăr), precum şi istoricismul (recunoscând în evenimentul istoriei doar cauzele reale ce se manifestă materialiceşte) devansează rolul imaginii în cunoaşterea adevărului. Această atitudine este continuată până spre mijlocul sec. al XX-lea. Jean-Paul Sartre, bunăoară, consideră că imaginea nu este decât un „neant”, „o degradare a cunoaşterii” cu caracter „imperios infantil” (în lucrarea sa *Imaginarul*, 1940). Rezistenţa imaginarului va fi stimulată de estetica imaginii „sfinte”, perpetuate prin intermediul artei bizantine, precum şi de creştinismul occidental cu grandioasa iconodulie gotică specifică sec. al XIII-lea şi al XIV-lea. Concluzia la care ajunge autorul *Aventurii imaginii* este deosebit de relevantă: „revoluţia video” pe care o trăim astăzi nu este altceva decât „efectul pervers al iconoclasmului tehno-ştiinţific”. Gilbert Durand ne atrage atenţia asupra următorului fapt ce ţine de explozia imaginarului: „imaginea, mereu devaluată, încă nu îngrijorează conştiinţa morală a unui Occident care se crede vaccinat prin iconoclasmul lui endemic. Enorma producţie obsesivă a imaginilor este înregimentată în domeniul distracţiei”... Importanţa acestei „manipulări iconice” (relative la imagine) nu îngrijorează încă; şi totuşi de ea depind toate celelalte valorizări, incluzând-o pe aceea a „manipulărilor genetice” [117, p. 145-146]. Acest moment completează în plan istoric corelaţia dintre oralul şi scrisul literar, cel de-al doilea obţinând avantaje asupra primului doar începând cu sec. al XVI-lea. Iar în spaţiul românesc s-ar putea vorbi chiar despre o influenţă, avansată către timpurile noastre, a folclorului asupra literaturii culte. În ceea ce priveşte contextul cultural din Republica Moldova, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, lucrurile au un statut mult mai diferenţiat, din cauza izolării de cadrul cultural românesc general. Astfel, de la un timp, drept purtători ai oralităţii au putut fi consideraţi interpreţii de muzică uşoară, cei de muzică populară, dar şi textierii, între aceştia un rol aparte revenindu-i poetului Grigore Vieru care a răspuns, la un moment dat, solicitării vremii, angajându-se să imprime valorilor sufleteşti ale românului basarabean o dimensiune lingvistică specifică vorbirii populare. Motivaţia cea mai convingătoare însă constă în necesitatea corelării discursului narativ (atunci când este vorba de proză) şi a celui li-

ric (în poezie) cu istoria şi cu realităţile concrete de aici. Amintim că Daniel-Henri Pageaux preciza că „studiul «receptării» constă în examinarea relaţiilor dintre orizontul de aşteptare al operei şi orizontul de aşteptare al publicului” [221, p. 71]. Constatăm revenirea literaturii la această joncţiune cu istoria: aşa procedau scriitorii şaizecişti din generaţia lui Liviu Damian şi Ion Vatamanu, generaţie care conştientiza că „ruperea” de matricea poporului dintre care face parte risca să devină de rău augur în literatura şi cultura spaţiului dintre Prut şi Nistru. Trebuie precizat că datorită joncţiunii literaturii cu istoria s-a ajuns, prin anii şaptezeci, la supralicitarea eticismului în literatura basarabeană. Într-un anume sens eticismul are menirea de a suplini, într-o formă disimulată, legătura cu istoria. Anume aşa se explică interesul lui Liviu Damian pentru „partea morală” a lucrurilor. În general însă, începând cu anii ’60, scriitorii de la Chişinău redescopereau resorturile expresiei orale drept cale „rapidă”, „directă” de explorare a crizei identitare a românului basarabean. Acest lucru reiese cu claritate din creaţia mai multor autori. Astfel, succesul pe care l-a avut *Povestea cu cucoşul roşu* de Vasile Vasilache se explică inclusiv prin imitarea povestirii populare sau, cu alte cuvinte, prin transpunerea oralităţii în scris. Romanul este structurat pe modelul naraţiunii orale. Efectele oralităţii transpar la mulţi dintre scriitorii şaizecişti, la romancieri în primul rând (Ion Druţă, I. C. Ciobanu ş. a.), dar şi în poezie. Cât de mult contează pentru Liviu Damian cuvântul viu, o spune chiar titlul volumului de versuri care l-a consacrat *Sunt verb*, la fel ca şi cele ale volumelor *Altoi pe o tulpină vorbitoare* şi *Dialoguri la marginea oraşului*. În poemul *Cavaleria de Lăpuşna* el include „zicerile care însoţeau călătoria vieţii din munte spre câmpie, din leagăne şi vetre către masa tăcerii”, concentrând în ele crâmpeie din istoria civilizaţiei româneşti. Oralitatea se referă aici la un fond comun de cunoştinţe şi transpare şi în creaţia poeţilor din generaţia lui Vasile Romanciuc, autorul volumului de versuri *Citirea proverbelor*. Limbajul se vrea mai spontan, regăsindu-şi sursa într-un fond popular nealterat. Nu altfel este orientată şi literatura occidentală în care se mizează pe vorba vie a povestitorului. Un cercetător francez al discursului narativ din anii ’80, Le Clézio, consideră că „dacă există astăzi o reînnoire în literatura Occidentului, ea îşi găseşte sursa în acest fond popular” [272, p. 66], precum şi în ceea ce S. Santerres-Sarkany defineşte drept „necesitatea de a împrospăta limbajul printr-o baie de spontaneitate” [254, p. 66].

Revenind la literatura română interriverană, în special din ultimul timp, constatăm că oralitatea intră din ce în ce mai mult în sfera de interes a autorilor din cea mai tânără generaţie. Scriitorii de la sfârşitul secolului al XX-lea, după o perioadă în care au preferat, în mod expres, poetica elaborării lucide a textelor, au renunţat la delimitarea lirismului de istorie. Revolta contra injustiţiei istorice se revarsă într-un discurs care neglijează deliberat condiţia livrescului:

„doamne, cerem o mântuire mai domestică
crimă să fie oare dacă mobilăm vidul

şi strigăm furioşi şi nemulţumiţi
oblojindu-ne complexele
să ni se întoarcă memoria
căci viitorul fuge de sub picioarele noastre
cu viteza minciunii”.

(Vasile Gârneţ, *Semn de carte*).

De menţionat că discursul marcat de oralitate, menit să anihileze senzaţia de sufocare, coexistă, la poeţii de la cumpăna veacurilor XX-XXI, cu tentaţia ficţiunii hiperlivreşti. Pe de altă parte, asumarea condiţiei de luptător contra amneziei îi plasează în proximitatea unor autori precum Paul Goma, al cărui discurs narativ se află, indubitabil, sub semnul oralităţii. În cazul acestui autor inventivitatea lingvistică, întortocherea frazei, bulversarea gramaticii exprimă, de fapt, condiţia celui scos din matca sa firească. E ca şi cum cel lezat în drepturile sale umane elementare „se legitimează”, ca om, întâi şi întâi la nivelul respiraţiei sau al rostirii. Şi Grigore Vieru scrie într-o poezie: „Rostesc cuvinte ca să iau aer!”. Acelaşi lucru îl afirmă, de fapt, şi Paul Goma, atunci când se referă la faptul că „noi, basarabenii, nu trăim doar cu pâine. Iar când nu avem ce mânca, ne hrănim cu cuvânt, facem din viitor şi optativ un atât de grozav imperfect” (*Arta refugii*).

Dar iată şi o dovadă din volumul *Noi, picătura de sânge,* de M. I. Cibotaru:

„Dar, oameni! Nu ne-au rămas decât nişte cuvinte.
Puternice ca nişte porunci şi smerite
ca nişte rugăciuni,
acestea sunt cuvintele limbii române contemporane,
atât de pătimite de noi, atât de fireşti şi dulci
şi atât de barbar nouă şi interzise,
încât,
spre a nu le uita definitiv,
dar mai curând, spre a ne dovedi ne-singurătatea,
ne grăbim zilnic să ni le spunem unul altuia,
chemând printre evenimente:
Vorbiţi româneşte!”.

Această poezie aminteşte de cuvintele din Ecleziast: „Toate lucrurile se zbuciumă mai mult decât omul poate să spună”. Revenind la Paul Goma, precizăm că zbuciumul acesta e tradus în fraze lungi care s-ar părea că poartă amprenta unei modernităţi de tipul aceleia a lui Marcel Proust sau James Joyce, însă, de fapt, dincolo de acest adevăr, rostite hulpav pe pagini întregi, ele au menirea de a purta o cu totul altfel de încărcătură emoţională. Astfel, dacă la Marcel Proust, după cum observa foarte subtil Irina Mavrodin, „realitatea concretă infuzează cu sângele ei cald arta din muzee, simfoniile din sălile de concert etc.”, din această comuniune rezultând o cunoaştere senzorială, „nu abstractă, uscată, intelectuală”

[194, p. 16], apoi la Paul Goma realitatea concretă este reflectată în corespundere cu dorinţa protagonistului de a-şi satisface setea de adevăr şi de libertate. Din această perspectivă, am putea vorbi despre anumite afinităţi între universul prozei lui Paul Goma şi cel al prozei kafkiene. În acest caz se cuvine să facem următoarea precizare: Kafka investighează zone ce ţin de absurditatea vieţii insului strivit de mecanismul unei societăţi birocratice. Pornind de aici, după cum mărturisea în *Jurnalul* său, autorul caută întotdeauna să comunice ceva incomunicabil. Astfel, opera sa se profilează ca o „luptă cu inexprimabilul", acesta din urmă identificându-se într-o relaţie *sui-generis* a realului şi miticului. Zona absurdului investigat de Paul Goma este alta. Absurdul la el ţine de situaţii specifice, de oameni concreţi pe care îi nominalizează, arătându-i uneori cu degetul. El nu-i cruţă, intentându-le procese justiţiare. La Kafka *procesul* i se intentează, în romanul cu acelaşi titlu, lui Iozef K., protagonistul care face eforturi supraumane pentru a afla în ce constă capul de acuzare şi, în pofida strădaniilor sale, nu poate afla nimic, singura soluţie salvatoare, aşteptată de personajele kafkiene care sunt nişte învinşi, nişte rataţi, nişte neadaptaţi, fiind moartea binefăcătoare. Spre deosebire de acestea, protagonistul din proza lui Paul Goma este de o cu totul altă structură psihologică. Cunoaşterea e similară celei kafkiene, cu deosebirea că protagonistul lui Paul Goma din *Arta refugii* este dispus să lupte până la capăt. Aceeaşi trăsătură de caracter inconfundabilă pe care Paul Goma o atribuie basarabenilor, anume „extraordinara capacitate de regenerare". Basarabeanul, în concepţia scriitorului nostru, trebuie să fie mult mai tare, capabil de un efort maxim pentru a reuşi. Insistenţa, perseverenţa aceasta îşi află expresie pe potrivă în stilul oral, în care discursul, pe alocuri, devine strigăt de revoltă. O altă tehnică a stilului oral, dialogul, utilizat frecvent în contextul literar chişinăuian, mărturiseşte, de fapt, o relaţie specială dintre scriitor şi cititor. De la apariţia, la începutul anilor '70, a volumului de dialoguri *Aici şi acum*, semnat de Serafim Saka, volum care a făcut senzaţie în perioada respectivă, şi până la *Dialogurile la marginea oraşului*, semnate de Liviu Damian, scriitorii se adresează unui cititor marcat de faptul că i se impunea o literatură, o limbă şi o istorie „fără cap şi coadă". Este evident că pentru a spori puterea de persuasiune a discursului, autorii recurgeau la „cuvântul viu", la oralitate.

Poet şi prozator talentat, autor a zeci şi zeci de pamflete, foiletoane, eseuri, recenzii, articole, Andrei Strâmbeanu, bunăoară, impune un anume fel, total neconformist, de a înţelege poezia şi literatura. Acesta mărturiseşte nu atât despre scrisul său refractar la mode, la modernisme şi la postmodernisme, cât despre libertatea echivalentă cu neacceptarea încătuşării în formule, oricât de moderne. Cred că simplitatea din versurile lui Strâmbeanu trebuie citită anume în sensul nevoii de regăsire a sentimentului libertăţii adevărate. Ostracizat din motive politice, el a pledat pentru recuperarea sentimentului de libertate, ce se regăseşte şi în poemul *Lupii,* despre care Grigore Vieru a scris: „Nu cunosc în lirica basara-

beană un alt poem care în numai o sută de versuri să cuprindă întreaga dramă a nefericitului pământ unde ne este dat să vieţuim”. Or, pentru a da expresie dramei şi suferinţei poporului, A. Strâmbeanu va recurge la un sistem imagistic foarte apropiat de sensibilitatea populară conservată în folclor. Mircea Eliade ne atrăgea atenţia în mod magistral, în eseul *Destinul culturii româneşti*, asupra faptului că „o bună parte din literatura română modernă s-a dezvoltat în prelungirea creaţiei folclorice” (Mircea Eliade, *Profetism românesc*, 2 vol., Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990, vol. 1, p. 144). Faptul că poetul nostru basarabean din ziua de astăzi nu renunţă la raporturile sale cu o sensibilitate profundă, ce ţine de straturile folclorice, confirmă afirmaţia lui Eliade potrivit căreia, în cazul culturii româneşti, „solidaritatea cu orizontul spiritualităţii folclorice nu mai poate fi considerată astăzi ca un impediment, ca o împuţinare a posibilităţilor de colaborare cu adevărata cultură europeană „majoră” (p. 146), Europa fiind „locul predestinat al creaţiilor multiple, variate, complementare: spiritualiceşte şi culturaliceşte” (p. 151). Spontan, categoric şi direct în viaţa de fiece zi, Andrei Strâmbeanu va tinde să fie la fel şi în poezia sa: adevărurile sale nu suportă horbota sofisticată sau îndelung elaborată a expresiei. În poezia *Bacovia*, spre exemplu, provocat de modelul poetului simbolist, poetul din zilele noastre se vrea, mai întâi de toate, autentic:

„Precum se caută maimuţa
În spatele oglinzilor discret,
Îţi scutur cartea, poate pică
Misterul care te făcu poet.

Ca tine ştiu să plâng din scripcă,
Şi beau, când ninge-n fund de cimitir.
Schelet absent, mă pierd în casă,
Iubita nu-i, eu tremur în delir.

Citesc probleme sociale
În cafeneaua goală, pe-noptat.
Şi, palizi, visătorii strigă:
– Eşti genial! Bacovia curat!

– Bacovia? Dar al meu nume?
Întreb când frunza toamnei curge-ncet.
Şi m-am lăsat de scris. Maiestre,
Te rog să-mi spui, cum e să fii poet?”

Metafora subtilă sau limbajul neelaborat sunt topite în tonul colocvial, oralitatea punând stăpânire pe discursul liric, în prim-plan profilându-se elocinţa unui personaj liric care, dispreţuind poza, se află în elementul său. Limbajul în

acest caz aminteşte de neorealismul care, negând arta elitistă, pune accentul pe redescoperirea virtuţilor limbajului cotidian, neelaborat.

Înarmat cu replica promptă, spirituală şi tăioasă, era firesc ca să se manifeste şi pe tărâmul dramaturgiei. Autor al mai multor piese de teatru, cea mai recentă fiind *Vin, femei şi tot ce vrei*, o comedie spumoasă în care sunt vizate fenomene locale din perioada perestroikăi, a montat pe parcursul anilor mai multe spectacole: *Minodora* (1971) în regia lui Ion Ungureanu, piesă interzisă chiar în seara premierei; *Căţeluşul zburător* (1978) la Teatrul de păpuşi „Licurici", regia – Igor Ilinschi; *Armăsarul cu dinţi de aur* (1999) la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Bălţi, regia – Anatol Pânzaru; *Consumatorul de onoruri* (2002) la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", regia de Ilie Todorov ş.a. În piesa *Oltea* Strâmbeanu elaborează o „fabulă a identităţii" ştefaniene, astfel fiind căutată o formulă nouă de autentificare a acesteia, abordând tangenţial pierderea şi alienarea eului. Solicitată de orientări divergente din politica actuală, figura lui Ştefan este cea pe seama căreia se pune acoperirea unui deficit al realităţii în care trăim. El este o figură de compensare literară, terenul interpretărilor conturându-se şi în funcţie de religia Mamei, cu alte cuvinte, în sensul unei mişcări centripete, a replierii în sine, a concentrării interioare. Însă căutarea unui centru maternal echilibrant, după modelul descifrat de către Mircea Eliade, se profilează la Andrei Strâmbeanu concomitent cu mişcarea centrifugă, generată de efortul de a ieşi din „în-cercuire". Descendent din aceleaşi timpuri din care vin Gr. Vieru, L. Damian, I. Vatamanu, Gh. Vodă, A. Cibotaru, D. Matcovschi, P. Boţu, A. Codru, Andrei Strâmbeanu a fost marcat, poate chiar într-o măsură mai mare, de amprentele totalitarismului, a cărui jertfă a fost tatăl său, omorât de enkavedişti. A scrie despre aceasta era imposibil, la fel cum îi era imposibil să şi tacă. De aici vine mişcarea contrapunctică în creaţia unui scriitor ca Andrei Strâmbeanu: dintr-o stare de exasperare a mărturisirii şi tăcerii. Grigore Vieru a găsit soluţia ideală pentru depăşirea stării de tăcere forţată:

„Iar când nu poţi
nici plânge şi nici râde,
când nu poţi mângâia
şi nici cânta
cu-al tău pământ,
cu cerul tău în faţă,
tu taci atunce
tot în limba ta".

Aceste versuri îşi dezvăluie sensul, mai cu seamă, raportat la destinul basarabeanului. Poezia *În limba ta* sună ca o răzbunare a celui condamnat la tăcere: „victima" este răzbunată chiar de limba sa proprie. „A tăcea în limba ta" înseamnă, de fapt, a vorbi, chiar dacă ţi s-a pus căluşul în gură. Grigore Vieru a ştiut *să vorbească* despre aceasta, răzbunând astfel jertfele stalinismului şi totalitarismu-

lui. El a vorbit însă şi în multe alte poeme, iar, generalizând, am putea afirma că apropierea liricii sale, ca şi a confratelui său Andrei Strâmbeanu, de creaţia populară face parte din acelaşi „program” artistic, conform căruia scriitorul are menirea de a contribui, prin literatură, la împlinirea continuă a spiritului românesc. Apropierea sau îndepărtarea de această idee înaltă se constituie ca un criteriu care îi uneşte pe scriitorii basarabeni mai mult decât i-ar putea separa alte criterii, precum cel cronologic sau cel al răsturnărilor de formule artistice. Prin urmare, tabloul general al literaturii basarabene ar fi incomplet dacă l-am reduce doar la câteva figuri de scriitori, fie ei chiar cei mai importanţi. Viaţa literară multiformă se conţine inclusiv în varietatea formulelor, a formelor artistice de apropiere de acel ideal. Anume aici îşi află locul cei mai mulţi dintre scriitorii basarabeni.

Către finele sec. al XX-lea în discursul literar se mixează oralitatea cu livrescul, autorii mizând din ce în ce mai mult pe un cititor cultivat. Paradigma postmodernă, implicând diversitatea, eclectismul, colajul, include şi ingredientul oralităţii. Scriitorii pledează tot mai mult în favoarea hibridizării discursului, urmărind, de fapt, accederea spre un alt fel de imagine.

5.3. **POEZIA POSTMODERNĂ ŞI FENOMENUL GLOBALIZĂRII**

5.3.1. **Identitatea ca procedeu cultural**

„Istoria creşterii şi descreşterii limbilor „poezeşti" se dovedeşte a fi ciclică. Postmoderni, optzeciştii vor opta pentru impuritatea şi eterogenitatea codurilor, cu încercări mistificatoare îndreptate împotriva ierarhiilor unui limbaj, ale cărui utilizări sunt blocate fie prin prestigiul cultural irepetabil, fie prin pierderea semnificatului iniţial", susţine Ioana Bot [34, p. 108]. Fenomenul a fost definit de către E. Simion drept „sentimentul degradării arhetipurilor" [259, p. 481], epocile anterioare fiind marcate de expansiunea eului şi, în prezent, imaginaţia, care se dezvoltă fără impedimente, exercitând presiuni tot mai vădite asupra acestuia. Prin urmare, acum, la începutul secolului al XXI-lea, omul posedă o identitate din ce în ce mai reprimată. De aici febrilitatea în legătură cu problema identităţii care, asociindu-se cu revolta diversităţii contra uniformităţii, este caracteristică şi postmodernităţii. Pe fundalul „sfârşitului istoriei", despre care vorbeşte Fukuyama, precum şi al extinderii culturii euroatlantice (Huntington), discursul identitar devine tot mai conştient de sine. În general, identitatea poate fi redusă la un procedeu cultural, la descrierea individualităţii umane. În epocile trecute situaţia era mai lesne definibilă după criterii mai exacte. În contextul actual, al amestecului de culturi, în primul rând, în acest „Turn Babel modern", cum este definit uneori spaţiul american, criteriile tradiţionale nu mai sunt valabile. Bunăoară, Leon Wieseltier, autorul volumului *Împotriva identităţii* [296], vorbeşte despre un reflex neaşteptat al identităţii multiple care, ignorându-i pe alţii, sfârşeşte prin a se nega pe sine, criza reprezentării fiind înţeleasă ca ţinând „de incertitudinea în legătură cu mijloacele adecvate de descriere a realităţii sociale" [272, p. 305].

În ce măsură mai putem vorbi despre valabilitatea criteriilor tradiţionale în peisajul cultural românesc, inclusiv cel interriveran, iată o întrebare ce nu trebuie să ne lase indiferenţi. Problema identităţii literaturii în Occident şi în Orient se pretează unor interpretări diferite, deoarece în Apus criza culturii este una organică, iar în Răsărit a fost impusă de regimul politic. Astfel că, în mod paradoxal, o problemă despre care trebuie să se discute numai pe terenul culturii ne trage spre rădăcinile sale de ordin politic. Criza identităţii literaturii în Est nu poate fi pusă doar pe contul individualităţii, aşa cum se întâmplă

în Occident, deoarece aici nu e vorba de o problemă individuală, ci şi de implicarea elementului politic (ideologic). Ţinând cont de acestea, trebuie spus că tentaţia poeziei postmoderne basarabene de a rezolva problema crizei literaturii din perspectiva individului este valabilă doar până la un punct. Este evident că în prezent, aşa cum s-a mai întâmplat nu numai la noi, ci şi în alte spaţii culturale în diverse timpuri, se pune o miză mare pe dezvoltarea în salturi, pe recuperarea din mers a unor experienţe artistice neglijate, „punerea unei întregi tradiţii înalte sub lupa sensibilităţii artistice”, pe asumarea „cu furie” a unui prezent moştenit, pe „poezia voinţei de poezie” [101, p. 178, 180]. Miza pe individual însă îşi pierde valabilitatea în momentul în care este ameninţat însuşi instrumentarul literaturii: limba. Se ştie că nu se poate face o literatură de calitate cu o limbă neevoluată. Or, în Republica Moldova mai este acută nevoia de a proteja limba, de a o cultiva şi stimula, pentru a recupera o lungă perioadă de neglijare a ei. Starea în care se află limba în Republica Moldova este şi rezultatul ruperii forţate a literaturii şi culturii din acest areal de trunchiul lor cel firesc. Gravitatea destructurării identităţii comunitare prin izolarea în planul culturii, al literaturii, al istoriei şi limbii este cu atât mai evidentă, cu cât există riscul revenirii la o atare stare de lucruri. Faptul acesta rezultă şi din „gestionarea frauduloasă a memoriei”, despre care scrie şi Sanda Cardoş în cartea sa *Literatura între revoluţie şi reacţiune*. Despre fenomenul gestionării frauduloase a memoriei în Republica Moldova se poate vorbi, spre regret, nu doar la trecut, ci şi la prezent. Mai mult ca atât, în acelaşi context se înscrie şi problema generaţionistă, cu sau fără voia celor mai tineri implicaţi în ea. Astfel, tentativa poeţilor postmoderni basarabeni de a pune problema identitară a literaturii doar pe seama individualităţii este (sau a fost) un fel de autoiluzionare. Iată de ce şi problema generaţionistă în peisajul literar interriveran este atipică: poeţii postmoderni din Republica Moldova se autoiluzionează atunci când îşi închipuie că impedimentul principal în calea afirmării noilor formule artistice îl constituie generaţia precedentă. Fără a ne asuma vreo sarcină de avocat al acesteia, recunoaştem că, în ciuda tentei, a accentelor patriotice, iar uneori (îndeosebi la sfârşitul sec. al XX-lea) patriotarde ale poeziei lor, nu ei au politizat literatura. Criza eului şi încercarea de a-i recupera identitatea, în discursul poetic, este prezentă şi în poezia anilor ’60. Formele de manifestare artistică, după cum e şi firesc, diferă mult de la o perioadă la alta. În poezia anilor ’60 se încerca recuperarea individualităţii omului-victimă a regimului totalitar. Acelaşi fapt este continuat şi în anii ’80-’90-’2000, cu deosebirea că acum se încearcă recuperarea identităţii literaturii româneşti cu metode oarecum simplificatoare.

5.3.2. **Problema identităţii literaturii estice şi modelul occidental**

Pe cât de oportună este soluţia occidentală de rezolvare a acestei probleme, atât de specifică în spaţiul nostru interriveran, rămâne de văzut. Şi totuşi un lucru este cert: *problema identităţii literaturii estice nu are cum să fie rezolvată după modelul occidental*. Cu alte cuvinte, ea nu poate fi pusă pe seama individualităţilor creatoare atâta timp, cât nu se pune punctul pe *i* în probleme ce mai continuă să fie foarte acute precum: limba, istoria, cultura română, care trebuie privite ca un întreg, indiferent de hotarele politice actuale. Complexitatea problemei identităţii literaturii româneşti în Basarabia reiese din suprapunerea a trei forme de criză identitară. Una este cea a subiectului care, la fel ca şi în modernitatea occidentală, vorbeşte despre sine mai mult în termeni negativi (a se vedea aici, inclusiv, raportul cu divinitatea). Cu alte cuvinte, *eul fracturat este înlocuit de subiectul impersonal* (încă T. S. Eliot promova eliberarea de personalitate şi nu a personalităţii). Eliberat de responsabilitate în faţa colectivităţii, omul îşi pierde vocaţia comunitară. Amintim că poeţii din pleiada lui Liviu Damian au respins cu bună ştiinţă un asemenea program artistic. Iată-l, de exemplu, pe şaizecistul Grigore Vieru, colegul de generaţie al lui Liviu Damian, pledând pentru veşnicia graiului matern:

„Nimic nu-i veşnic. Veşnic
E laptele matern.
Prin laptele mămuchii
Şi graiul mi-i etern".

Postmodernismului, care şi în Basarabia anilor '80 se asociază cu tendinţa de negare a oricăror criterii prestabilite de judecată şi valoare, i se datorează dorinţa de înlocuire a eticului prin estetic. Substituentul laptelui matern în poezia anilor '90, la Emilian Galaicu-Păun, bunăoară, este Cola-Cao: *Vezi mamele de campioni alăptându-şi odraslele cu Cola-Cao*. „Produsul" acesta din urmă, simbolizând un stil internaţionalizat, este raportabil la nevoia de compatibilitate inerentă globalizării. Cât de „hrănitor" va fi el pentru postmoderniştii basarabeni avizi de estetic, rămâne de văzut. La mijloc e şi o problemă de „digestie" spirituală, ca să-i spunem aşa, după o îndelungată perioadă de malnutriţie.

A doua formă a crizei este cea instaurată din afară, prin atacarea literaturii de către politic. Iar cea de a treia vizează însăşi entitatea naţională care este lezată cel mai grav. Această criză triplată a culturii basarabene determină complexitatea eului artistic al literaturii de aici.

5.3.3. **Statutul eului liric în condiţiile intertextualităţii**

În condiţiile intertextualităţii, credibilitate având doar textul, statutul eului liric se schimbă. Un prim indiciu al schimbării lucrurilor este fuga de formele de expresie tradiţională. Intertextul, în acelaşi timp, înseamnă schimbarea de perspective şi registre, cu scopul de a fi în miezul lucrurilor, al realului. Autorul mizează în primul rând pe autenticitatea scriiturii. Adevărul scriiturii prevalează asupra adevărului realităţii. Nu se urmăreşte mimarea realităţii. Importantă este autoreferenţialitatea. Eul realităţii dispare. În locul lui apare textul ce-şi inventează autorul, alegându-l ca pe o posibilitate dintr-un număr infinit de posibilităţi. „A textualiza, scrie Marin Mincu, înseamnă a aboli viaţa, a ucide fiinţa transferând-o în litera textului". De aici încolo autorul postmodern va oscila între autenticitatea trăirii şi cea a scriiturii. În felul acesta, individualitatea scriitorului este pusă sub semnul întrebării. Importantă este transformarea scriiturii în existenţă. Realul este în felul acesta nimicit. Iată un citat ce ilustrează situaţia dată, selectat din poezia lui Traian T. Coşovei:

„Nimic nu e real – dar ce e adevărat?
Poate această lume de nichel care nu-mi seamănă.
Poate această tristeţe care nu-mi seamănă.
(Poate această oră de noapte întinsă ca un gât de pasăre sub cuţitul cald al măcelarului.)
Dar ce e adevărat?
Nichel, nichel, cât mai mult nichel
În apropierea dumneavoastră!
Uneori, dragostea revine ca amintirea fratelui mort
Într-un război desperat şi absurd".

(Traian T. Coşovei, *Ninsoare electrică*).

Şi din perspectiva postmodernistului basarabean Eugen Cioclea scriitorul este „omul de nicăieri", iar „literatura este o răfuială cu propria conştiinţă". Moartea înfricoşătoare a lui Dumnezeu (Nietzsche), urmată de moartea şi ocultarea fiinţei (în filozofia lui Heidegger), de moartea omului (Foucault), a subiectului conştient (Lacan), sfârşitul logosului, la care se referă Derrida, ne-au influenţat şi ne influenţează. Nu întâmplător Constantin Noica vorbea despre sfârşitul vieţii de spirit, iar Mircea Eliade despre degradarea simbolurilor. Poetica simulacrului şi a „reconstrucţiei imperfecte a realităţii, ca în arta machetelor sau a simulării tridimensionale pe computer", despre care scrie şi Mircea Cărtărescu în monografia sa *Postmodernismul românesc* [57 p. 374), stă la baza poeziei postmoderne, deschisă spre comunicare liberă.

Despărţirea de timpul modern înseamnă, de fapt, despărţirea de istorie. Omul, conform opiniei teoreticianului postmodernismului Ihab Hassan, se situea-

ză mai degrabă într-un timp al perfectei indeterminări. El trăieşte într-un prezent continuu, când totul este supus efectului de simulare şi seducţie (Jean Bandrillard). Aici se înscrie „vizitarea” reciprocă a culturilor. De precizat că deschiderea către o cultură străină, după cum arată şi J. H. Huizunga în unul din eseurile sale despre civilizaţia olandeză, atrage după sine şi pericole serioase: „Lipsa unei industrii cinematografice şi automobilistice proprii nu reprezintă o mare pierdere, căci suntem mulţumiţi să ştim că încă mai putem construi nave bune, poduri şi canale. Ne putem resemna şi la gândul că săptămânalele noastre ilustrate au o circulaţie prea mică ca să se ridice vreodată deasupra nivelului de mediocritate. Şi totuşi ne-am alarma dacă am fi ameninţaţi de un trafic cultural unilateral şi, în consecinţă, de înăbuşirea propriei noastre gândiri creatoare” [169, p. 52].

Îmbrăţişarea generoasă a tot ce vine din Occident se explică, în contextul nostru literar, prin interstiţiul de lungă durată, prin izolarea şi interzicerea comunicării cu alte culturi decât cele din spaţiul ex-sovietic. Care ar putea fi rezultatul acestui proces de asimilare accelerată a multiculturalităţii este lesne de presupus, căci recuperarea deceniilor lungi ale izolării de marile culturi ale lumii echivalează cu informarea, cultivarea, cunoaşterea mai bună a vieţii artistice universale. De aici însă şi până la asimilarea organică a unei culturi de către o altă cultură e mult. Cam tot atât cât este până la schimbarea mentalităţii unei părţi a poporului român condamnată, în era cosmică, să-şi apere identitatea cu furca şi ţăpoiul. Între conectarea individuală la circuitul internaţional de valori şi schimbarea mentalităţilor – ca rezultat al unei evoluţii socioculturale interne – este o deosebire şi o distanţă de parcurs. Are dreptate Ion Bogdan Lefter când susţine că „important este procesul de reconstrucţie internă a tendinţelor civilizaţiei internaţionale” şi faptul că acest fenomen poate demara nu doar sub influenţa stimulilor externi, ci şi în absenţa lor. Autorul volumului *Postmodernismul. Din dosarul unei bătălii culturale* (Editura Paralela 45, 2000) vede în postmodernismul românesc anume o astfel de situaţie culturală, produsă în absenţa stimulilor externi, care ulterior se pretează unei analize în paralel cu ceea ce se întâmplă în lumea întreagă. Oricum, este clar că, aflat între influenţa din Est şi cea din Vest, intelectualul român, dar mai cu seamă intelectualul român basarabean, trebuie să-şi formeze şi să-şi menţină un echilibru. Spiritul critic este singurul în măsură să prevină fuziunea prematură a unor elemente eterogene (de care societatea americană era dominată la începuturile sale, fapt ce a determinat promovarea ideii de globalizare). „Recunoaşterea a ceea ce este străin ca atare, pătrunderea în spiritul acestuia, dar în acelaşi timp păstrându-şi ceea ce îi este propriu, susţine acelaşi Huizunga, iată lucrurile pe care toate naţiunile vor trebui să le înveţe, indiferent cât de mult timp le va lua ca să o facă” [161, p. 52].

Astfel, problema globalizării în literatură îşi are rostul din perspectiva individului multicultural, şi nu din perspectiva multiculturalităţii.

5.4. **PERSPECTIVE ALE DIALOGISMULUI LIRIC**

5.4.1. **Imaginea crepusculului civilizaţiei ţărăneşti**

Necesitatea de a defini limitele eului liric modern se constituie, în poezia secolului al XX-lea, într-o evidentă mişcare la nivel „subteran”. Faptul acesta poate fi observat în creaţia mai multor scriitori din diferite spaţii culturale, între care îi amintim pe hispanicul Federico García Lorca (1898-1936), pe englezul Thomas Stearns Eliot (1888-1965), pe austriacul Rainer Maria Rilke (1875-1926), pe românul Lucian Blaga (1895-1961), poeţi care s-au afirmat la începutul secolului trecut.

Procesul de modernizare a eului liric, care a început la mijlocul secolului al XIX-lea, este analizat în numeroase studii. Ne vom referi aici la lucrarea *Filozofia istoriei* de Nicolai Berdiaev, în care filozoful rus vorbeşte despre „pecetea insatisfacţiei lăuntrice profunde, a căutării chinuitoare, a ieşirii din chingile care apasă creaţia umană”, toate aceste experienţe fiind specifice marilor curente de la începutul secolului al XX-lea. Momentul începe cu sfârşitul Europei umaniste şi intrarea într-un nou Ev Mediu, în care se prefigurează „un nou amestec de rase şi de tipuri culturale”. „Boala reflecţiei, eterna îndoială în puterea de cunoaştere a omului afectează definitiv şi filozofia”, scrie N. Berdiaev. Prin „sentimentul sfâşierii lăuntrice şi nostalgia unei creaţii superioare”, omul modern se aseamănă, în opinia acestuia, cu omul din perioada sfârşitului lumii antice. Concluzia e pe cât se poate de elocventă: „Toate acestea arată că în istoria omenirii există o întoarcere periodică la aceleaşi momente” [21, p. 173].

Pornind de la această asemănare formală între momentele de trecere în succesiunea secolelor, vom încerca să investigăm avatarurile personajului liric din poezia contemporană, reperându-ne, în special, pe creaţia a doi poeţi implicaţi în procesul de modernizare a poeziei: Paul Celan şi Arcadie Suceveanu, ambii originari din Bucovina.

Există în creaţia scriitorilor şaptezecişti din Basarabia o tentaţie evidentă a ascetismului laic (bunăoară, la Liviu Damian (1935–1986) care este influenţat de Tudor Arghezi şi Lucian Blaga), a „monahismului” şi a religiozităţii la Grigore Vieru (1935-2009), a cavalerismului asumat în cheie manieristă la Arcadie Suceveanu (n. 1952), toate având menirea de a ocroti energia umană şi de a o proteja de căderea în ideologic. Fenomenele care au avut loc în ultimele decenii ale sec. al XX-lea şi cele ce se produc în literatura română la începutul sec. al XXI-lea se înscriu în contextul general, cunoscut şi în primele decenii ale sec. al XX-lea, al

negării oricăror principii de subordonare a omului unor forţe supraumane, superioare. Odată cu aceasta, în scrierile din perioada respectivă se resimte o epuizare a energiilor vitale, criza eului fiind echivalentă cu dezagregarea imaginii omului. Am putea vorbi despre continuarea scindării personalităţii umane, care avea în totalitarism un antidot axat pe necesitatea păstrării memoriei.

Personalitatea umană, călită, aşa cum susţine şi N. Berdiaev, în creştinism şi în cultura europeană [21, p. 173], a început să-şi piardă, în primele decenii ale secolului al XX-lea, contururile lăuntrice, conştiinţa de sine. Printre reperele căutate de artiştii din acea perioadă filozoful rus constată sacralitatea ca principiu diriguitor: personalitatea umană „caută sacralitatea, doreşte aprig să se subordoneze de bună voie, ca să se regăsească pe sine" [21, p. 174]. Religiozitatea care, indubitabil, are rădăcini în civilizaţia rustică, prezentă şi la scriitorii basarabeni şaptezecişti, e transmisă pe calea reflexivităţii sau a unei tristeţi metafizice care, nu se poate contesta, este caracteristică şi personajului liric modern. Această dimensiune a ajuns şi în lirica autorilor noştri, inclusiv prin filieră blagiană. Imaginea crepusculului civilizaţiei ţărăneşti, ce se impune din punct de vedere al crizei identitare, este reprezentată în mod diferit la scriitorii basarabeni din diversele promoţii postbelice. Într-un timp, era vădită, mai cu seamă, în proză, în dramaturgie (drept exemplu poate servi creaţia lui Ion Druţă), dar, ulterior, se face resimţită şi în poezia basarabeană. Este cert că perceperea fenomenului dispariţiei civilizaţiei rustice poartă un caracter anume în creaţia scriitorilor şaptezecişti şi cu totul altul în literatura de la interferenţa sec. al XX-lea şi al XXI-lea. La Dumitru Matcovschi, bunăoară, ea este axată pe motivul casei bătrâneşti, „cu pragul tare de piatră", la Grigore Vieru – pe cel al casei arhaice „de pe margine de Prut", care se scufundă tot mai mult, odată cu trecerea timpului, în tărâmul uitării. Personajul liric vede casa îndepărtându-se, însă nu numai în sens spaţial, imaginea ei rămânând „conservată" în mentalul autorului. Peste înstrăinarea forţată a mamei de casa ei se suprapune înstrăinarea fiului care suportă efectul înstrăinării duble. Cu totul alta este imaginea crepusculului rustic în creaţia scriitorilor de după anii '80. Astfel, la Emilian Galaicu-Păun acesta este developat prin tonul ironic, uneori sarcastic, satul fiind echivalent cu degradarea morală şi lingvistică. Este clar că efectul e dat drept cauză, poetul încercând, pe această cale, să afle soluţii „estetizante", în care accentul se vrea pus pe logos.

5.4.2. **De-provincializarea artei: avataruri. Dialogul rusticitate – „urbanizare". Anul 1989**

În peisajul literar dintre Prut şi Nistru raportarea la experienţa artistică universală în perioada postbelică a fost anevoioasă, iar pe anumite segmente temporale de-a dreptul imposibilă. După ideologizarea excesivă a literaturii în pri-

mul deceniu al perioadei respective a început, în anii dezgheţului hruşciovist, redresarea situaţiei în sensul promovării valorilor literare, a scriitorilor care erau mai puţin aserviţi puterii. Un moment important îl constituie punerea în circuit a operei cronicarilor, precum şi a scriitorilor clasici Eminescu, Creangă, Vasile Alecsandri. Traducerile din literatura universală, relaţiile personale ale scriitorilor din diverse republici ale ex-Uniunii Sovietice stimulau punerea tot mai evidentă în circuit a valorilor literaturii universale.

Anii '70 s-au dovedit deosebit de rodnici în toate domeniile artelor. Bunăoară, în muzica uşoară Mihai Dolgan cu formaţia sa „Noroc" este vestitorul altor timpuri şi al altor posibilităţi în artă. Scriitorul şi cineastul Emil Loteanu îl caracteriza, într-un documentar pe care i l-a consacrat, drept exponent al artei adevărate, drept un creator de valori muzicale adevărate. Drumul cunoscutului compozitor şi interpret nu a fost deloc simplu şi este emblematic pentru atmosfera timpului. Văzând succesul enorm al „Noroc"-ului, autorităţile au decis desfiinţarea urgentă a formaţiei. Din relatările lui Mihai Dolgan, înregistrate pentru acelaşi documentar aparţinându-i lui Emil Loteanu, aflăm despre peregrinările talentatei echipe de muzicieni şi interpreţi prin toată fosta Uniune Sovietică, până în Extremul Orient unde au fost nevoiţi să naufragieze cu singurul scop: ca arta lor să supravieţuiască, pentru ca în cele din urmă să nu mai poată rezista, întorcându-se acasă şi acceptând compromisul, pe care ulterior îl vor regreta, de a schimba denumirea formaţiei din „Noroc" în „Contemporanul". Conducătorul formaţiei a recunoscut cu tristeţe că activitatea de după desfiinţarea „Noroc"-ului n-a fost decât o formă de subzistenţă în artă şi că s-a simţit împlinit doar în anii '70, atâta timp cât a promovat adevărata valoare muzicală, electrizând şi scoţând publicul din letargia uniformităţii.

Aceasta era atmosfera în care se crea la Chişinău nu numai în domeniul muzicii, ci şi în acela al literaturii, al picturii etc.

Dincolo de interesele de grup, Chişinăul literar îşi dispută o imagine marcată de lupta pentru ieşirea din provincialism. Zbaterile sisifice, cunoscute nu de azi sau de ieri, sunt acum mai spectaculoase. Lucrul acesta se întâmplă şi din cauză că „provincia" a devenit, la sfârşitul sec. al XX-lea – începutul sec. al XXI-lea, o noţiune mai relativă ca oricând. Că ne aflăm la margine, „la Nistru la mărgioară", după cum spune cântecul popular, sau „pe marginea vuindelor fruntarii", după cum scria poetul Liviu Damian, Basarabia fiind „răspântia răspântiei", după cum scrie distinsul istoric ieşean Alexandru Zub, e un lucru cunoscut. Alta a devenit însă raportarea la „centru", care acum se relativizează şi se abstractizează chiar. De fapt, relativizarea acestuia din urmă duce în mod inevitabil la aproximarea noţiunii de „provincie". Ca o consecinţă, în peisajul literar pruto-nistrean, aşezarea temeinică a eului artistic în sine este determinată, inclusiv, de modul în care autorul ştie să dea expresie acestui raport: „margine – centru", „închidere – deschidere".

Altă dată, mai exact prin anii ’60, scriitorul îşi proiecta eul şi năzuinţele pe un fundal urban panoramic „ca pe grele talazuri”, peisaj în care el se vedea încadrat perfect cu toate trăirile sale tumultuoase, războindu-se cu anii şi cu noianul zilelor, „urmat de ochii iubirilor mari şi setea bântuind fără alean”. Poetul, identificându-se cu „ciudata fire”, aşa cum se întâmpla în cazul lui Andrei Lupan, îşi vedea rostul în „harul năstruşnic al înnoirii”. Grandioasa figură afişată de poetul grav, „stăpân pe a graiului taină şi faptă şi nebiruit făurar de poemă”, era priincios adumbrită şi dedublată, în cheie şăgalnică, uşor ironică, de către o altă ipostază a poetului „prea risipit” prin bucurie şi „prea neadunat pentru tristeţe”, alias Aureliu Busuioc. Biografia personajului său liric, mereu aceeaşi, se află sub semnul „tăierii buricului” şi al „planificării” destinului. Viitorul lui este în mâinile Parcelor „tot încurcând fuiorul”. Unde s-ar putea afla în aceste condiţii centrul spre care ar trebui să se îndrepte personajul liric din poezia lui Aureliu Busuioc, tentat şi el, la rându-i, de înnoire, însă de o înnoire altfel înţeleasă? „Râsul” celor tari şi lipsa de apărare a celor slabi care nu au scuturi – iată cei doi poli între care se consumă, ca într-o „mazurcă de altă dată”, spectacolul trăirii autorului *Îmblânzirii maşinii de scris*. Sub „pavăza” unui atare crez, jocul destinului e înscenat cu dezinvoltură:

„Când trece pe stradă Bătrânul Poet,
Bătrânul, grozav de bătrânul poet,
se scurge şi timpul atunci mai încet,
ei bine, cu mult mai încet”.

(Aureliu Busuioc, *Bătrânul poet*).

Vizarea parodică de către Aureliu Busuioc a „absenteismului” *Bătrânului Poet* nu lasă niciun dubiu:

„Dar el e atât de voinic şi absent,
Poetu-i atât de absent,
că nu mai desparte trecut de prezent.
El vede, dar unde anume în timp,
ei, unde anume în timp?”.

Echilibrul situaţiei se restabileşte însă prin tinerele voci, „îngânând ca în vis un cântec de glorie încă nescris”, care are menirea de a motiva nevoia de revenire permanentă a poetului la uneltele sale, cu alte cuvinte, circumscrierea procesului de creaţie într-o continuă necesitate de perfecţionare.

Este evident că procesul convertirii timpului social în unul artistic nu este mai puţin anevoios decât convertirea „marginii” în „centru”. Drept dovadă, iată un fapt ce ţine de istoria culturală a urbei noastre relatat de prozatorul Vladimir Beşleagă, care îşi aminteşte cu exactitate că la Chişinău prima grădiniţă în limba numită pe atunci moldovenească a fost deschisă abia în 1957. Dornici să-şi educe copiii în limba maternă, părinţii de prin toate cartierele capitalei îşi aduceau odraslele la această instituţie amplasată la periferia Sculeni. Grigore Vieru, care

la fel ca şi Vladimir Beşleagă îşi ducea copiii la singura grădiniţă moldovenească din capitală, a scris primele poezii pentru copii în scopul de a susţine instituţia respectivă cu „materialele didactice" necesare. Astfel începea calea de creaţie a unei generaţii, „îngânând ca un vis un cântec de glorie", pe atunci „încă nescris". Tinerele voci aveau să se contureze cu tot mai multă certitudine şi mai distinct în corul literaturii vremii, dislocând timpul social. În linii mari, generaţia scriitorilor şaizecişti, cei mai mulţi dintre ei veniţi de la ţară, se lăsa antrenată în procesul de orăşenizare, în timp ce Chişinăul îşi acumula imaginea sa de capitală a culturii autentice, inclusiv din cioburile adunate din straturile cele mai adânci ale fiinţei naţionale pe care scriitorii le făceau să zuruie în auzul fermecat al copiilor. Intrând la facultate, viitorii scriitori aduceau cu sine cei şapte ani de la „universităţile" de acasă. Cele patru clase româneşti pe care le aveau majoritatea părinţilor, experienţa dură a războiului, a foametei şi a deportărilor au stat la baza formării unui „cod" al rezistenţei la „încercări şi la situaţii". Titlurile volumelor publicate în anii '60 vorbesc de la sine: *Darul fecioarei* şi *Ursitoarele* de Liviu Damian, *Numele tău* de Grigore Vieru, *Aripi pentru Manole* de Gheorghe Vodă, *Piatra de citire* de Anatol Codru, *Casă părintească* de Dumitru Matcovschi, *La ruptul apelor* de Victor Teleucă etc. Lansat pe la sfârşitul anilor '60, îndemnul poetului Petru Zadnipru:

„Veniţi, băieţi, veniţi la carte
De pe la Nord, de pe le Sud,
Că-n paşii voştri de departe
Eu paşii proprii mi-i aud"

exprima deja instituirea unei continuităţi în sensul stabilirii unui cadru clar al autohtonizării culturii în urbea Chişinăului. Delimitarea între vechi şi nou trece de pe planul strict ideologic, cu frecvent pomenitele, în primul deceniu postbelic, diferenţe de clasă, pe unul al necesităţii de a revendica valorile culturii. Investigaţia în planul culturii deschidea alte perspective susţinute şi de accesul la literatura română de bună calitate care se difuza prin intermediul librăriei „Meridiane", aflată în cartierul Botanica. Aici, până în anul 1968, când după evenimentele din Cehoslovacia librăria a fost închisă, atât scriitorii, cât şi cititorii, în special studenţii, procurau, la un preţ accesibil, literatură română şi universală. (Păstrez ca pe o relicvă în biblioteca mea câteva volume din Vasile Alecsandri, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, dăruite mie, pe atunci elevă, de către sora mea care era studentă la Facultatea de Biologie a U.S.M.). Studiul autodidactic completându-l pe cel din instituţiile de învăţământ superior s-a dovedit decisiv pentru ieşirea din lumea provincialismului programat. Comunicarea pe viu cu scriitorii din alte foste republici unionale, în special cu cei din Ţările Baltice, de asemenea a contribuit în mare măsură la cunoaşterea de sine prin raportarea la celălalt. Stigmatizată de regim şi reprimată pe plan public, conştiinţa de sine lucra în adâncurile

unui eu care, în fond, se rezema pe gândul la cei de acasă, termenul „acasă" fiind foarte încăpător şi comportând nuanţe şi subtilităţi de interpretare. În intimitatea sa personajul literar, acomodându-se la ritmurile unei civilizaţii urbanizate, nu-şi are rupt definitiv gândul de la sat, cu alte cuvinte, de la continentul civilizaţiei rustice. Oraşul ca modalitate de ieşire într-un alt plan al exprimării, al punerii în valoare continua să rămână un tărâm care trezeşte reticenţe. Fenomenul ţine de un proces sinuos de adaptare la o altă lume. Itinerarul acesta începea, în anii imediat postbelici, la George Meniuc, bunăoară, în felul următor. Întors de pe front şi găsind ruinat cuibul casei părinteşti din oraş, scriitorul îşi căută bunicii de la ţară, singurele rude rămase în viaţă. Îi căuta ca pe o certitudine a nevoii de a o lua de la capăt, provincia fiind locul ideal unde se realizează un sfârşit după care trebuie să urmeze un început. Spre deosebire de personajul lui George Meniuc, care păstrează şi unele trăsături de orăşean, cel din poezia lui Grigore Vieru rămâne un incurabil reprezentant al civilizaţiei rustice. Ipostaza ideală a acesteia este mama. Venită de la ţară la oraş, ea până la urmă rămâne inadaptată. Poetul îşi face o *mea culpa* pe care o adresează casei de pe margine de Prut:

„Ţi-am luat-o şi pe mama
Şi-aţi rămas acuma, ia,
Vai, nici tu în rând cu lumea
Şi nici orăşeancă ea".

Un dialog într-o manieră similară este susţinut de poetul Vasile Romanciuc, pe care îl vizitează sus, la etaj, viţa-de-vie, amintindu-i de rădăcinile de acasă. Iar Liviu Damian închipuie o serie de *Dialoguri la marginea oraşului*, volum de publicistică axat pe teme de filozofie, literatură şi etică cu scopul investigaţiei lumii unui personaj desprins de sat şi neancorat încă în nişte realităţi stabile.

Anul 1989 a constituit momentul de cotitură: oraşul identificându-se cu Agora – Piaţa Marii Adunări Naţionale. De aici au fost lansate poezii şi texte în care se răzbuna o jumătate de secol de reducere la tăcere. Scriitorii au posibilitatea să-şi asume deschis responsabilitatea identificării cu însăşi conştiinţa de sine a neamului, valul de poezie patriotică devansând unda lirismului şi a căutărilor de ordin estetic din deceniile trecute. Interpretat pripit, în derularea fierbinte a evenimentelor al căror ecou nu s-a stins definitiv, fenomenul a fost răstălmăcit. Este clar că elita scriitoricească în peisajul nostru interriveran este de neconceput fără asumarea din partea-i a realităţilor concrete de aici cu problemele spinoase pe care le conţin. „Arhivele Golgotei" şi biblioteca – spaţiul ideal al universului protector şi izolat în acelaşi timp – se întâlnesc în literatura anilor '80-'90. Jocul intelectual, ludicul, în poezia lui Leo Butnaru, Eugen Cioclea sau Emilian Galaicu-Păun ajunge să se ia la întrecere cu sine însuşi. Chişinăul în varianta lui Emilian Galaicu-Păun fiind „C-hău", plictisul de pe plan ontologic trecând spre cel filozofic. Fără însă a ajunge aici, el staţionează de mai multă vreme pe planul filologic.

În concluzie, Chişinăul, centrul literar cu cea mai mare pondere în spaţiul dintre Prut şi Nistru, şi-a însuşit atât calităţile, cât şi deficienţele literaturii de aici. Acum se conturează o imagine completă: de la adâncirea într-o interioritate ancestrală folclorizată şi până la avântul către cele mai sofisticate túrnuri şi turnúri de limbaj. Avânturile cele mai temerare spre orizonturile imaginare sunt trase către terestru de nişte realităţi care nu sunt altele decât cele care sunt. „Tânguirea" câştigă în intensitate şi poate, pe ici, pe colo, în spectaculozitate, umor şi dexteritate de limbaj, însă nicidecum în originalitate. Pesimismul şi relativismul, care în Occident se resimţeau încă în anii '60, drept consecinţă a discreditării revoluţionarismului, la noi abia acum începe să se manifeste plenar.

Acelaşi N. Berdiaev susţine că „omul se pierde pe sine, dacă se eliberează de conţinutul supraumn superior şi nu găseşte nimic în sine, în afară de lumea lui strâmtă şi închisă." Afirmarea individualităţii umane presupune angajarea într-un universalism care constă în raportarea la un conţinut supraumn superior. Acest mod de a judeca lucrurile provine dintr-un cadru mai general, caracteristic începutului secolului trecut, dintr-o atmosferă în care se discută despre fragmentarea sufletului uman şi despre şansa refacerii unităţii interioare prin intermediul raportării la divinitate, la credinţa în forţa supremă. Este vorba deci de un cadru al misticismului, caracteristic perioadei de trecere de la sec. al XIX-lea la sec. al XX-lea. Ulterior, lucrurile se schimbă, dar contradicţia interioară a postmodernităţii din Estul Europei are la bază aceeaşi golire a sufletului uman despre care vorbeşte filozoful N. Berdiaev cu aplicare la primele decenii ale secolului trecut. Cu certitudine, ceea ce se constată deocamdată în perimetrul dintre Prut şi Nistru este criza identitară cu care se confruntă populaţia de aici, criză care transpare şi în literatură. Ceea ce putem spune este că apusul civilizaţiei ţărăneşti, sesizabil în poezia lui Grigore Vieru, Liviu Damian, Arcadie Suceveanu, Emilian Galaicu-Păun ş.a., are dimensiuni diverse. La Arcadie Suceveanu acesta se înscrie într-un context mai complex: este vorba de înstrăinarea multiplă care include, în primul rând, despărţirea Bucovinei de matricea ei firească, despărţirea fiului rătăcitor de meleagul natal şi, concomitent, detaşarea de civilizaţia rustică. De fapt, despărţirea de Bucovina determină trecerea eului poetic pe un alt plan, mai sofisticat, al crepusculului.

5.5. **POSTMODERNISM ŞI MULTICULTURALISM**

5.5.1. **De la metafora oglinzii la metafora jocului de oglinzi**

În una din corespondenţele sale renumite (1984) Jean-François Lyotard, descifrând sensurile postmodernismului, atrage atenţia asupra faptului că la orizontul contemporaneităţii se profilează „sporirea complexităţii în majoritatea domeniilor, inclusiv în «modurile de viaţă», în viaţa cotidiană. Iar prin aceasta, este circumscrisă o sarcină decisivă: a face umanitatea aptă să se adapteze la mijloacele, foarte complexe, de a simţi, de a înţelege şi de a face, care exced ceea ce ea cere" [184, p. 78]. Autorul menţionează şi necesitatea de rezistenţă la simplism, la „cererile de claritate şi de facilitate, la dorinţa de instaurare a valorilor sigure" [184, p. 79]. Contextul nou ce se instalează încetul cu încetul e asemuitor unui cosmos alcătuit din cioburile rezultate în urma unei explozii. Anume acest tip de complexitate modelează mentalitatea creatorului postmodern. Să amintim că în planul imaginaţiei artistice lucrurile s-au schimbat pe parcursul secolelor în felul următor: de la paradigma *mimetică* a imaginaţiei premoderne (respectiv, biblică, clasică şi medievală) s-a trecut la paradigma *productivă* a imaginaţiei moderne [85, p. 139], aflată sub semnul libertăţii. „A înrobi imaginaţia, chiar când este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiţiei supreme, pe care o aflăm în adâncul fiinţei noastre", scria A. Breton în primul manifest al suprarealismului [38, p. 163]. Ulterior paradigma *productivă* a fost înlocuită apoi de paradigma *parodică* a imaginaţiei postmoderne.

S-a ajuns, în felul acesta, de la metafora oglinzii, care reflectă lumina unei origini transcendentale, prin metafora lămpii care proiecta o lumină din interiorul său, la metafora jocului de oglinzi şi la ceea ce a fost definit drept labirint de oglinzi, adică un spaţiu al unei infinitudini a semnificaţiilor. Însuşi conceptul de origine sau de imaginaţie se fracturează. Toate acestea sunt şi o consecinţă a crizei cunoaşterii, fenomen care, în opinia lui Lyotard, „se naşte din eroziunea internă a principiului de legitimare a cunoaşterii. Această eroziune acţionează în jocul speculativ, ea fiind cea care permite fiecărei ştiinţe să se emancipeze, slăbind urzeala enciclopedică în care trebuia să-şi găsească loc" [183, p. 70].

În acest context, scriitorul postmodern pune accentul pe inventarea unor strategii discursive. Pe ce sunt reperate acestea? În primul rând, pe formularea interogaţiei esenţiale care să-i permită „aşezarea" în această lume „neaşezată".

Dacă până în 1958 teoreticienii postmodernismului (între care McHale care merge pe urmele lui Dick Higgins) îşi fondează strategiile pe întrebări cognitive, de genul: „Cum pot interpreta această lume din care fac parte? Şi ce sunt Eu în spaţiul ei?”, ulterior le iau locul întrebările postcognitive: „Ce lume este aceasta? Ce trebuie să facem în ea? Care din eurile mele trebuie să acţioneze?”[4]. Este clar că întrebările din urmă sunt semnul unor confruntări de ordin ontologic, lumea ficţională creată de scriitorul postmodern fiind şi ea lipsită de stabilitate. Destabilizarea lumii ficţionale se realizează, după cum arată şi Mihaela Constantinescu în lucrarea *Forme în mişcare: Postmodernismul*, prin două strategii principale: prima implică subminarea lumii ficţionale prin plasarea ei la o anumită distanţă narativă, efectul fiind deposedarea lumii ficţionale de soliditatea sa, dizolvarea ei în simplă intertextualitate. Mai ameninţătoare pentru integritatea lumii ficţionale, consideră autoarea, este strategia numită *mise-en-abyme*, ce implică reproducerea paradoxală în interiorul lumii ficţionale a lumii ficţionale înseşi [85]. Folosind fantezia ca tehnică de spargere a continuităţii, de subminare a realităţii, postmoderniştii refuză să recunoască realitatea drept sursă de inspiraţie. Mai exact, ei se referă la o realitate multiplă, plurală.

Pornind de la acest univers, oarecum haotic, de la această lume incoerentă, vom încerca, în cele ce urmează, să evidenţiem unele strategii discursive ale scriitorilor postmodernişti din Basarabia, strategii cu ajutorul cărora autorii caută răspuns la întrebările: „Ce lume e aceasta? Ce trebuie să facem în ea? Care din eurile mele trebuie să acţioneze?”. Dacă e să luăm în dezbatere creaţia generaţiei de scriitori ce s-au afirmat după 1970 (căci şi ei s-au implicat într-un proces de renovare a discursului liric), trebuie să menţionăm, parafrazându-l pe Lyotard, că aceştia nu vor să devină suporterii minori ai realităţii obiective şi înţeleg necesitatea de a proba regulile artei discursive aşa cum le-au moştenit de la predecesorii lor. Mergând pe urmele lui Eugen Negrici, care pune accentul pe recuperarea concreteţei, a redescoperirii şi regândirii a raportului nostru cu universul, Nicolae Leahu va evidenţia, la rându-i, intensitatea asumării realului „ca obiect reflectat în jocul de oglinzi al subiectivităţii” [177, p. 113]. Anume aşa procedează Arcadie Suceveanu, Ion Hadârcă, Leo Butnaru care şi-au publicat primele cărţi în anii ’70, schimbându-şi ulterior strategiile discursive, precum şi scriitorii care se afirmă în ultimele două decenii ale secolului trecut.

Ancorarea limbajului în referent se efectuează cu ajutorul interogaţiei formulate acum după principii remodelate, căci „problema estetică modernă nu este „ce e frumos?”, ci „ce ţine de artă (şi de literatură)?”. La întrebarea „Ce este postmodernismul?”, acelaşi J.-F. Lyotard răspunde: „Cu siguranţă, face parte din modern”. Şi continuă: „Tot ceea ce e primit, fie şi de ieri (...), trebuie să fie suspectat” [184, p. 19].

5.5.2. **Poetul, copil corupt de un instinct divin**

Pentru Arcadie Suceveanu, originar din zona Cernăuţilor, poezia se afla iniţial într-un anotimp sublim cu tei – „catedrale de lumină”, unde se auzea „duhul Poetului ca un izvor de dincolo de fire”, aluzie transparentă la Eminescu, destinul căruia, se ştie, a fost legat de Cernăuţi, oraşul care, ulterior, în perioada interbelică, a fost un centru important al culturii. Versul lui Suceveanu dorea să exprime o viziune interiorizată pasională: „Să arzi ca roua şi să n-ai dovezi / de glasul tău să crească-n câmp secara”. Într-un asemenea univers copleşit de seve eul liric asistă la „dezbrăcarea până la suflet”, teiul adăpostind părinţii şi crinul fiind atribute esenţiale ale atitudinii sale poetice. Izvoarele poeziei lui Arcadie Suceveanu se conţin în năzuinţa de a da expresie frăgezimilor senzoriale irezistibile prin forţa inocenţei lor funciare, a acelor „frăgezimi atice”, cum le numeşte autorul. Eul liric din poezia lui Arcadie Suceveanu se stabileşte, aşadar, în „arena cu crini” şi în „academii de muguri”. Concretul real are la el drept punct de pornire concreteţea trăirii, setea eului liric de a înfiinţa tinde să se explice prin setea de înfiinţare a unui sentiment propriu. Fiinţarea, mai exact concreteţea reală a sentimentului poetic, este mobilul acestei aventuri. Un prim pas în „aventură” îl constituie dublarea văzului: de la ochiul obişnuit la ochiul capabil de a mări dimensiunile obiectelor. Este prezentă aici năzuinţa de a răzbate la „originea” fenomenelor pentru a le surprinde esenţa. Ne amintim de Vasile Romanciuc din „Citirea proverbelor”, de lupta sa cu „depunerile” de cuvinte. Tendinţa de a crea un univers primar foarte asemănător cu cel al copilăriei sau cu cel al viselor este comună nu numai acestor doi poeţi, aflaţi la începuturi. Nicolae Dabija s-a impus printre primii în acest sens în şirul celor care astăzi constituie generaţia de mijloc. Gustul lor pentru evaziv, pentru peisaj („peisaje ale sufletului”) se explică nu prin lipsa de experienţă, ci prin evitarea strigătului, prin dezgustul faţă de dezgolirea excesivă a sentimentului, fenomen în stare să pustiească sufletul. Dus la extremă, acest fel de a exterioriza sentimentul se soldează cu terorizarea lui. „Solidificarea” sentimentului la Arcadie Suceveanu decurge într-o atmosferă de luptă a eului liric pentru îmblânzirea şi organizarea artistică a unor energii sufleteşti debordante. „Amfiteatrul” acestor lupte e natura înconjurătoare de o frumuseţe copleşitoare, cu lacuri ce „respiră flori”, cu verdele ierbii, cu albul imaculat şi roşul – tăioase deopotrivă, e „arena cu crini”. Consecinţa luptelor: pactul care se stabileşte între eul liric răvăşit de instinctul devorator de frumosul între „copilul corupt de un destin divin”, vorba autorului, şi natura dominatoare prin frumuseţe, armonia dintre acestea două, numitorul lor comun; stabilirea „gradului de rudenie” dintre floarea de tei şi eul liric. Timpul ideal al unei astfel de „bătălii” e şi firesc să fie tinereţea, pe care Suceveanu o exprimă prin „sublimul anotimp ce mărgineşte sufletul cu clipa”.

Universul poeziei lui Arcadie Suceveanu se consolidează pe setea de viaţă înţeleasă şi ca insaţietate. Dovadă e roua ca expresie a luminii („Râd macii-n câmpuri, de lumină uzi", scrie autorul), „nunta graiului", „zeul verii", „explozia garoafei de foc", „magnifica germinaţie", „jurnalul de aprilie" ş. a. Abundenţa vegetalului pe măsura setei crescânde a eului liric de sublim, adică de poezie, se vrea contrapusă condiţiilor de viaţă modernă, tentaţiei de a desacraliza lumea. Scopul nedeclarat al autorului şi, de fapt, nu tocmai nou, este de a spori numărul miracolelor. Poezia e înţeleasă ca o posibilitate de a crea mituri şi lumi de poveste. „Parabola păstorului de melci" atraşi de Ţara Eldorado, „Balada pruncului ce dormea într-o sămânţă de mac", „Parabola frunzei şi a febrilului ei visător", demonstrează cu prisosinţă anume acest moment. Imboldul cu funcţie diriguitoare este de a „conserva" energiile sufleteşti în parfumuri, în „adâncul unei seminţe" etc. Motivul social al unui asemenea comportament este pledoaria antirăzboinică:

„Strigătul curat al seminţei în noaptea de aprilie
poate avea putere de manifest;
cu puritatea de miezul unui bob de grâu
încolţind
s-ar putea opri cursa înarmărilor. Da".

(*Scrisoare dintr-un bob de grâu*).

Mitizarea teiului („Să-ţi tragi pe simţuri starea unui tei / şi să priveşti prin prisma lui de floare"), a ierbii („Să îmbraci viziunea ierbii"), a crinului („clepsidra zilei s-o încarci cu crin – / suav acord al muzicii din sfere") sunt condiţii ale unei poezii cu adânci implicaţii în social:

„Iar pâinea când o ducem la gură, luminaţi,
Simţim deopotrivă şi dragoste, şi ură,
Căci între holde întinse, de nimeni tulburaţi,
Dorm taţii noştri tineri cu câte un mac pe gură".

Învestirea universului poetic cu forţe miraculoase echivalează la el cu raportarea la personalitatea raportoare a celui mai sublim pisc al poeziei noastre: Eminescu pentru tânărul autor simbolizează Poetul. În acest moment poezia e înţeleasă aşa, încât nu autorul scrie poezia, ci Poezia sau Poemul scriu cu autorul: „Lăsaţi-mă să cred că nu eu scriu Poemul, ci Poemul mă scrie pe mine". Pornirii de a inventa mituri în versurile lui Arcadie Suceveanu i se contrapune autopersiflarea, ironizarea atotputerniciei poetului, fapt ce îşi are începutul în luciditatea omului modern:

„Oricât te-ai stărui,
limba ta
încă nu produce curent electric, starea ta de creaţie
n-a emoţionat încă
nici un pom pân' la floare, şi nobilul tău risc
încă nu creşte sfeclă de zahăr.

De când ţi s-a îngăduit acest cântec
n-ai reuşit încă să opreşti
o frunză măcar din cădere...”.

În linii mari, autorul mizează pe această ambiguitate. Iar uneori e pe punctul de a mitiza şi această din urmă ipostază a personajului liric, de a colariza crezul artistic în momente de felul celor din versurile citate. Intenţiei iniţiale de zeificare îi corespunde plenitudinea estivală a trăirii („De parcă zeul verii cu şoapte de văpaie / citeşte printre spaţii cu dor Seara pe deal”), „desfrâul de floare” şi „sentimentul frunzos”. Timpul se preschimbă în mireasă, trandafirul tânăr e mânat înspre „vama parfumurilor”, iar eul liric luptă pentru „dezrobirea crinilor de parfum”. În locul clopotelor libertăţii „căptuşite cu vată” în „Ghitara asasinată sau elegie pentru Garsia Lorca” poetul îndeamnă să fie traşi „de limba miresmei – măslinii, oleandrele, garoafele...”. Resorturile asimilării lumii reale constau într-un puternic sentiment de vegetare senzorială. „Văzduhul frăgezeşte de dragoste sublim”, „sământa explodează”, „iarba pe morminte de zori de o cosim, / ea până la chindie – mai sus de subţiori”. Autorul însă nu e cruţat de pericolul ultrapoeticului. Celor care au făcut bombe cu neutroni le sunt adresate versurile: „Voi, care nu puteţi zămisli nimic altceva / decât monstruoşi **nuferi** extratereştri, / decât **superbe** plase, de sugrumat norii” (s.n. – *A.B.*). „Desfrâul” poeticului ajunge uneori să deregleze ritmul trăirii spre un tot întreg conturat între hotarele unei poezii. Poate de aceea în poezia *Clar de timp* amintirea eminescienei *Seara pe deal*, în care trăirea e atât de perfect întregită, riscă să schimbe centrul de greutate de pe ultima strofă pe penultima. Din gama florală Suceveanu, de fapt, dă preferinţă macului care, prin forţa de a seduce, e un simbol mai caracteristic vârstei la care se afla autorul. Macul e semnul răzbătând din hume al „taţilor noştri tineri” trecuţi de hotarul vieţii. Între un dialog imaginar cu ostaşul căzut în război eul liric îi mărturiseşte acestuia: „Despre tine câte ceva mai aflam / De la macii ce înfloreau o dată pe an...”. „Glasurile celor de sub hume” suflă în trâmbiţele civile ale macilor: „atenţie la viaţă, / atenţie la viaţă!”. Prin elogiul adus Patriei şi eroilor căzuţi pentru eliberarea ei, eul liric vrea să-şi găsească propria sa istorie. De remarcat calmul gestului de elogiere. Or, aici nu e vorba despre lipsă de pasiune, ci de potolirea în urma filtrării acesteia printr-o conştiinţă lucidă a datoriei faţă de ţară şi de părinţi. Poezia se vrea o replică la volubilitatea lipsită de semnificaţii estetice a unor autori cu porniri spre speculaţii tematice: „Ca să vorbesc despre Patrie / am fost lăsat pe un câmp / cu lumânări aprinse / de jur-împrejur. «Lumânările sunt zilele tale, / mi s-a spus, / şi abia atunci vei reuşi / să-ţi spui dragostea pentru Patrie, / dacă vei trece vorbind printre ele / până în capătul celălalt / al câmpului, / fără a stinge vreo una...». / Astfel cu respiraţia întretăiată, / trec în vârful inimii / printre şiruri, / şi flăcările lor / îmi pâlpâie lângă buze, / străvezii şi subţiri, / ca sufletul poeţilor adolescenţi. / Încerc mai multe cuvinte din grai / şi, după ce aleg

doar câteva dintre ele, le rostesc încet, / abia auzit, / cu sufletul buzelor doar, / ca nu cumva vocea-mi prea tare / să tulbure flacăra” (*Să nu tulburi flacăra*). Rostirea e totuşi prea înceată, aşa încât cele câteva cuvinte alese din grai, până la urmă, în poezia citată rămân nedesluşite. Starea de elevaţie înfiripată pe suportul senzorialului e „subţiată” până la superficializare, când comunicarea poetică e efectuată „cu sufletul buzelor doar”. Dar pornirea de a abstractiza „tulburătoarele mesaje” ale salcâmilor în floare e strunită de o notă persiflantă strecurată abil în text: „Gaudeamus, / cântă floarea în salcâmi / de aseară, / fără să-şi dea seama bine ce spune, / («salcâmi cu gândire abstractă, / va zice poetul, / hai să extragem din ei / transcendenţa»). // Zeul din ei e păgân / şi trimite-n afară tulburătoare mesaje. / («o iliadă de floare, / o bâlbâială profetică», va zice / acelaşi poet). // Pitită-ntre flori, / moartea-i săracă şi plânsă. // În preajma salcâmilor acum / poetului s-ar putea să-i cadă coroana. // – De ce?, m-aţi întreba / – Aşa, din senin, v-aş răspunde” (*Ce se poate întâmpla cu poetul când înfloresc salcâmii*). Desprindem din poezia citată în întregime (chiar cu acest final ce pare a fi aplicat) capacitatea lui A. Suceveanu de a extrage starea de graţie din polivalenţa atitudinii sale faţă de inocentele fenomene ale naturii. E o poezie care nu împotmoleşte cititorul în stări jucate şi incredibile, ci îl face sensibil la dimensiunile multiple ale frumosului autentic, la bucuria tinerească a fiinţării umane. Jocul nu se exclude, dar uneori acesta din urmă poate fi numai aparent, sugerându-ni-se, de fapt, jocul grav al Vieţii cu Moartea: „Pitită între flori, / moartea-i săracă şi plânsă”. În *Mărturisirea* sa A. Suceveanu ni se prezintă astfel: „... da, eu sunt copilul / care a făcut cu privirea / o spărtură în lucruri, / căutându-le dogma, pricina, / naivul care trage fulgerele la indigo, / care schimbă un sac cu cartofi / pe o tipsie cu fluturi; / acela care nici măcar nu are / sentimente proprii, / ci le împrumută de la salcâmi / ori garoafe, / luptătorul îmbătrânind în tranşee, / care continuă să mai arunce / în zidurile morţii / grenade de trandafiri”. De fapt, ce semnificaţii mai evidente poate avea pornirea nestăvilită a poetului de a se contopi cu regnul vegetal, de a-şi schimba destinul cu cel al ierbii, al teiului ş. a., de a cerceta savant lungile „coridoare” ale ierbii parcurse în voie de sevele vitale? Senzorialul contagios la A. Suceveanu mai întâi de toate tinde să anihileze melancoliile ordinarului şi cotidianului plat: „E o naştere de sine, un abis, / mări nedospite-mi colcăie prin sânge, / Ceasu-şi dezbracă limbile-n cais, / Mă caută lumina şi mă plânge”. Dincolo de „naşterea de sine” a personajului liric în condiţiile descrise mai sus, bogăţia cromatică şi „sentimentul frunzos” ascunde un desen din linii delicate şi suave. Exemplul cel mai elocvent e *Balada pruncului ce dormea într-o floare de mac*, în care răzbate dramatismul cu gradul cel mai înalt la care e în stare să-l dezvolte A. Suceveanu: „...mamă, pe un ţărm de care moartea-şi strepezeşte dinţii, / Macul tânăr mi-a fost gazdă şi cămaşă – adeseori. / Uite-n cer copilăria cum îşi cheltuie arginţii / Şi în ţeava verde a puştii un copil adună flori. // Mamă, zorii îi prind în palmă, şi mă

trâmbiţă cocoşii, / Mierea cântecului, iată, ca trotilul s-a prelins. / Vulpi senine-mi cad în plete, parcă nişte pepteni roşii, / Şi Garoafa mă sărută, / şi eu cred că dinadins!", supunând energiile vegetale mişcării dramatice în aceste versuri, A. Suceveanu îşi aprofundează, de fapt, capacităţile de poet liric. Abundenţa vegetalului agitat mai poate fi şi o mască ce tăinuieşte un eu liric în stare a se mulţumi cu o „tipsie cu fluturi" care nu e altcineva decât incurabilul visător. Şi, vorba autorului, „boala visului / evoluează văzând cu ochii". Personajul liric are „pleoapele aprinse de vise în zori". Păstorul de melci e „unicul care cunoaşte, mai cunoaşte / limba moartă (şi-atât de fragedă, totuşi!) / a lunii". În aceste condiţii suferinţa devine „un divin privilegiu". Balanţa se restabileşte atunci când „armata simţurilor" veghează frumuseţea să nu se retragă „iremediabil în sine": „Dimineaţă. Ies din trup afară, / Îmi scot simţurile ca pe nişte albine, / la muncă" (*Poetul şi Patria*). Senzualitatea universului său poetic se vrea motivată prin pornirea de a preîntâmpina dispariţia miracolelor. Puritatea („E atâta puritate în jur, / de parcă am locui în miezul unei seminţe") e consecinţa voinţei de emancipare a capacităţii de receptare a lumii înconjurătoare. Şi în acelaşi timp e terenul de pe care decolează (iertat să-mi fie acest termen aeronautic) poezia. Anume în condiţiile sensibilităţii descătuşate şi în condiţiile candorii rezultate dintr-o astfel de descătuşare sinceritatea are şansa de a se explica pe deplin: „Să ţină fructul ca un prunc, în flori / Şi-n somnul pietrei – iarba viitoare, / s-adoarmă vântu-n scutece de nori / Şi steaua-n tronul ei de lăcrimare" (*Poemul de trecere*). Odată atins acest nivel al sincerităţii, pune în drepturile sale sus-numita magie poetizantă.

Elementul folcloric (colinda, cântecul naiv: vezi poeziile *Nunta graiului*, *Colind pentru grâu*, *Cântec naiv*) e abordat din perspectiva ritualizării gestului poetic creativ. Poetul îşi manifestă predilecţia pentru expresia cizelată până la strălucire. Florile sunt „mineralizate" în culori sclipitoare: în alb – crinul; şi în roşu – macul, garoafa, roza de purpură. „Dimineaţa de floare", „nimbul de miresme", „lumina de aur", oglinda, catedra (semnificând potenţa expresiei cizelate), „academia de muguri", „catedrala de lumină" au menirea de a evidenţia o stare de apoteoză, care, conform mărturisirii autorului, îl poate „traduce oricând din om în pasăre". Poezia sa aici ia fiinţă: în punctul de tangenţă al energiilor nestăvilite ale juniei cu starea de creaţie, stare pentru care tinereţea înainte de a fi o calitate e o sursă de alimentare.

5.5.3. **Forme ale crizei de legitimare postmodernă. „Complexul Bacovia"**

Definită de către Milan Kundera drept „revoltă împotriva imitării realităţii în numele legilor autonome ale artei" [174, p. 158], arta modernă îşi face cale în peisajul pruto-nistrean foarte anevoios, ajungând să dialogheze cu postmodernitatea într-un

fel aparte. Luând în vedere aceste particularităţi ale postmodernităţii, discursul identitar al poeţilor basarabeni se constituie în raport cu o estetică a sublimului, specific modernă, marcată de accente nostalgice care favorizează evocarea imprezentabilului. Anume evocarea imprezentabilului, a conţinutului absent, în numele căruia „vorbeşte" forma artistică, plină de graţie şi uşor de recunoscut, este decisivă pentru discursul postmodernist. Cu alte cuvinte, artistul postmodern îşi vede rostul nu în a furniza realitate, ci în „a inventa aluzii la conceptibilul care nu poate să fie prezentat" [184, p. 42]. Astfel se explică şi prezenţa *Cavalerului iluziei necesare* în poezia lui Arcadie Suceveanu, figură care se profilează pe fundalul crizei de legitimare specific postmodernă. Iată de ce personajul liric din poezia lui Suceveanu se apropie uneori, până la identificare, de lumea materială în care vrea să se redescopere, autosalvându-se şi autosalvgardându-se. Materia ce ne înconjoară are şi ea „limbajul" ei. Traducându-l, poetul îşi reinventează discursul, renovându-i substanţa. Replierea discursului său poetic din perspectiva lumii materiale aminteşte oarecum de Bacovia care auzea „materia plângând", bacovianismul exprimându-se, de altfel, în cazul poetului bucovinean, şi prin *complexul Bacovia*, echivalat de criticul Theodor Codreanu cu nevoia de cultură. E de precizat că Arcadie Suceveanu reconverteşte jocul materiei (nu plânsul ei!). Metafora e de astă dată una mai elaborată, uneori gongorică, gestul poetului înscriindu-se perfect în contextul unor căutări febrile de recondiţionare a artei literare asfixiate de totalitarism. Iată o dovadă, din volumul de versuri *Arhivele Golgotei*:

„Sahara ne-a-nghiţit definitiv,
Noi mirosim parcă-a Pompei
 şi-a lavă.
Nisip, nisip, e tâmpla mea
bolnavă,
Nisip, nisip secret, conspirativ".

Sahara, Eterna Danemarcă, Fiii rătăcitori, Peştele cel Mare pândindu-l pe cel mic, Turnul Babel, Golgota, Biblicul Chit, Ultimul Zimbru, Corabia lui Sebastian sau Arca lui Noe, imaginea lui Christ răstignit pe cruce – toate reluate mereu. În acest context, autorului bucovinean i se arată himera, salvatoare, a lui Bacovia, a cărei menire este multiplă:

„Umbra lui trece printre mese,
Ne toarnă cosmos pur
în căni,
Ne face semne ne-nţelese,
Ne pune cer topit pe răni".

El „repune lumea-n metru antic / Şi-o sigilează cu ninsori", „aprinde iar melancolia / În lampa cerului divin" (*Marea înfrăţire*). Înfrăţirea cu Bacovia este determinată de necesitatea refacerii legăturii cu materia primară, o legătura potenţând resursele discursului liric care prinde dimensiuni inconfundabile tocmai

datorită insaţietăţii de dialog cultural, spiritual. Am putea spune că autorul nostru se lasă în permanenţă „traversat" de marile spirite ale culturii universale. Iată doar câteva însemne ale peisajului spiritual către care se îndreaptă personajul liric: *Biblia*, Baudelaire, Paul Valéry, Bacovia, Borges, Cantemir.

Identificându-se cu un ultim cavaler medieval (alias Don Quijote), Suceveanu îşi concepe discursul liric din perspectiva naturii umane mutilate de totalitarism, iar altă dată – de paradoxala civilizaţie:

„Pentru a supravieţui ca poet
la sfârşitul secolului XX,
trebuie să fii profund antiliric
ori să faci ceva trăsnit de tot,
de exemplu – să-ţi cumperi o ghilotină.
Numai aşa, îţi va sări
tot mai spectaculos în poeme,
sângele scurs se va închega într-un text
roşu postmodernist...".

Criticul Ion Ciocanu sa va referi la cele două registre, „serios şi ironic, amestecul acestora trimiţându-ne firesc la amestecul de valori din realitatea sfârşitului de mileniu" [65, p. 146-147].

Poetul consemnează albinele ce „murmură industrial", „greşelile ce ajung statui", lupta acerbă între natura primară şi „Doamna Civilizaţie" care „la prânz preferă sânge cald de mânz". Poetul concluzionează:

„Noi confundăm promisul rai
Cu-o libertate de cobai".

(*Pastel civil* [I]).

Nostalgicul cavaler medieval din poezia lui Arcadie Suceveanu (Em. Galaicu-Păun vedea în Suceveanu *ultimul nostru cavaler medieval* [135, p. 92]) caută repere pentru reconstituirea discursului liric ce se vrea identic cu sine însuşi. Aşa se explică „vizitarea" universului său artistic de către Albatrosul lui Baudelaire, sau faptul că se vrea „transfigurarea în ritm primordial":

„...Şi prins în ritmul pur
primordial,
Lent să mă soarbă-n ea
zoologia.
Transfigurat, retras sub
solzi şi blană,
Să-nvăţ pe nou condiţia
Umană".

Necesitatea reinventării condiţiei umane coincide, de fapt, cu nevoia de rescriere a acesteia, ceea ce face parte din strategia însuşirii unui nou tip de discurs

liric. Iată-l pe Arcadie Suceveanu, în altă parte, revendicându-şi versul de la un concept sistemic al limbajului, în genul tabelului lui Mendeleev:

„Viaţa întreagă noi nu facem
decât să reproducem
tabelul lui Mendeleev.
Nu, noi n-am inventat legea
periodicităţii cuvintelor,
nu, noi n-am corectat
greutatea atomică
a îngerilor”.
(*Arcadiul, Teofiliul*).

Un înger excentric şi dadaist, ironic şi „dat naibii” se mişcă liber printre propoziţii şi rupe şira spinării gramaticii, iar personajul liric se întreabă: „Va umple el (îngerul – *n.n.*) căsuţele goale / poate el disloca sulful, argintul şi sarea?”. Portretul autorului postmodernist ia dimensiuni poliforme:

„Maimuţa inimii sare zglobie
prin pomii optzeciştilor
desigur, noi purtăm pantofi
din pielea abstractă a sferei
subţiri şi blonzi şi curajoşi
noi suntem cei care vom
potcovi *hidra poetică*.
Dar mă întorc şi iarăşi
cu tristeţe
Întreb: unde e *arcadiul*?
unde e *teofiliul*?
Pe când un nou *sistem*
periodic?”.

Nostalgia plasează versul – modernist – înspre zodia începuturilor, a integralităţii, a trăirii în consens cu sistemele bine întocmite şi cu modelele. Iar undeva stă pitită tinereţea – „o grenadă neexplodată”. Şi: „la focuri de spirit, înghesuiţi unul în altul / dialogăm plictisiţi fără păreri şi principii...”. „Dezmoşteniţi de înger”, îngropăm (pentru totdeauna) duhul lui Hamlet. În această atmosferă, echivalentă cu „viaţa de recuzită”, autorul face recurs la *Istoria ieroglifică* sau „macină vorbe şi vorbe – diavolească sămânţă – la morile înalte ale Nimicului” (*Cafeaua transcendentală*). Nu întâmplător, într-o altă poezie, tăcerea e privită ca dialect. Motoul acestei poezii este extras din creaţia lui Paul Valéry: „O tăcere e straniul izvor al poemelor”. Crezul lui Arcadie Suceveanu e să ridice cuvântul „la marea revoluţie a tăcerii”. E ca şi cum ar căuta gradul zero al literarului din care discursul ar putea să renască aidoma păsării Phoenix. Lucrul acesta se întâmplă

din cauză că personajul liric nu se mai regăseşte în lumea ce-l înconjoară. Cu alte cuvinte, la mijloc se află mereu aceeaşi criză a raportului dintre eul artistic şi lume, caracteristică modernităţii, fenomen care duce, în mod inevitabil, la criza limbajului. Neregăsindu-se în lumea din jur, eul se retrage, narcisiac, în forul interior, încercând să se regăsească în tăcerea şi abolirea lumii exterioare irecognoscibile. Să amintim aici că poetul italian Eugenio Montale se simţea angajat „în punctul mort al lumii". La fel proceda şi Rimbaud, atunci când renunţa la poezie în favoarea tăcerii pentru a sublinia, orgolios, despărţirea poeziei de real.

Alimentându-se din lecturi, personajul liric coborâtor din peisajul carpatin, ancorat şi în zbuciumata lume literară de la Chişinău, trăieşte atât criza incapacităţii de a se regăsi în real, cât şi criza discursului identitar. Nevoia de identitate este exprimată prin dialoguri relevante.

Ceea ce-l determină pe Suceveanu să se raporteze la Paul Valéry, cel care, după cum mărturiseşte în eseul *Omul şi cochilia*, s-a gândit toată viaţa la o poezie „plină de farmecul şi emoţia intelectului" [282, p. 178], este dorinţa de a se lăsa interogat de lucruri. Căci iată ce spune Valéry în acest sens: „Îmi simt spiritul intuind vag întreaga comoară de răspunsuri care se schiţează în mine în faţa unui lucru care mă opreşte şi mă întreabă..." [282, p. 178].

Dezvoltată, prinzând contururi postcognitive, această intuiţie este convertită într-o manieră aşa încât să poată satisface nevoia de răspunsuri la complicatele întrebări ale postmodernităţii.

Anume din acest unghi ni se relevă şi atmosfera din lirica basarabeană la început de nou mileniu. Conturându-se într-un spectru foarte divers, de la aspecte tradiţionale, folclorice, arhaice, la cele romantice, clasice, moderne şi postmoderne, poezia română din Basarabia postbelică ne oferă un „material" de investigaţie raportabil la fenomenele literare cele mai importante care au marcat secolul trecut. Pentru Arcadie Suceveanu, de exemplu, sinceritatea este, chiar de la debut, făgaşul pe care îl apără cu toată energia debordantă a vârstei tinere la care se afla: „Numai cu plopii te mai pot iubi, / Numai cu ramul te mai pot cuprinde, / În mine vine iarba peste zi / Şi simţurile toate mi le-aprinde..." (*Duminică de floare*).

Sentimentul patriotic exprimat de confraţii săi de condei este şi el testat prin grila capacităţii de a fi sincer. De aici, de la pivotarea eului liric într-un spaţiu anume, începe, de fapt, lunga odisee a „suspectării" modalităţilor de exprimare în vers. Afecţiunea pentru un loc anume identic cu Patria este un sentiment complex, exprimând descendenţa dintr-un peisaj carpatin pe care avea să-l poarte mereu nealterat şi care, în virtutea împrejurărilor social-politice, avea să apară oarecum ermetizat, sau mai degrabă ocultat, dar conferind vibraţii de un dramatism aparte, pe care autorul le disimulează în forme de expresie modernă. S-ar putea vorbi în acest caz de un anume simultaneism în creaţia lui Arcadie Suceveanu, în care sentimentul mai vechi şi viziunea etnocentristă se îmbină cu orientarea spre o ex-

presie literară care tinde să nu fie depăşită în comparaţie cu formulele poetice din literatura universală contemporană. În acest context sinceritatea este conjugată cu nevoia de conştiinţă de sine (vezi poezia *Conştiinţa cireşului*). Aceasta din urmă se conturează ca un fenomen aparte în literatura română postbelică din Bucovina şi Basarabia:

„Degeaba ţi-e nimbul în formă de liră,
De nu eşti bolnav de floarea de tei,
De n-auzi părinţii din grâu cum respiră...”.
(*Grâul cel mare*).

Atitudinea poetică renovatoare a lui Arcadie Suceveanu care, aşa cum susţine şi Ştefan Hostiuc în prefaţa volumului *Eterna Danemarcă*, vine, după o întrerupere de jumătate de secol, în continuarea iconarilor şi trebuie raportată la o situaţie incredibilă, dar verosimilă şi anume că însuşi „faptul de a scrie româneşte era interpretat drept „pretenţie teritorială”. Raportarea eului la celălaltul, îi dă personajului liric un sentiment contradictoriu: Sahara, Siberia, Danemarca desemnează perimetrul geografic în care se consumă zbuciumul unui eu hărţuit de contradicţii. Lupta contradictorie lasă un loc gol în universul sucevean: „mi-e sete, mi-e departe, mi-e târziu”. E un gol determinat de frică şi de absenţa libertăţii în timpurile în care s-a format poetul, totalitarismul condiţionând pustiul, zbaterea din poezia şaptezecistă.

Chiar de la început Arcadie Suceveanu se afirmă printr-o poezia polemică. De precizat însă că tonul polemic e unul încifrat, ascuns mai cu seamă în primele volume de versuri (*Mă cheamă cuvintele*, Ujgorod, 1979; *Ţărmul de echilibru*, 1982; *Mesaje la sfârşit de mileniu*, 1987; *Arhivele Golgotei*, 1990, *Mărul îndrăgostit de vierme*, Timişoara, 1999). Motivul acestei tehnici e lesne de înţeles, dacă numai faptul de a scrie româneşte putea fi luat drept „pretenţie teritorială”.

Un sentiment contradictoriu se iscă pe parcursul drumului complex al căutării resurselor sincerităţii: prin contrast cu afişarea unor sentimente imaginare ale personajul liric din poezia tânărului pe atunci autor se „instalează” în interiorul regimului vegetal de unde îşi lansează un credo artistic evitând cenzura. Pe de altă parte, acelaşi personaj îşi face reproşul (izolării de viaţa curentă): „O tu, nevrednicule, ce te oglindeşti în propria-ţi moarte!” (*Parabolă*). Eul se retrage clandestin într-un „anotimp secret”, în care „duhul Poetului se aude ca un izvor de dincolo de fire”. Un romantism salvator învăluie nostalgia cosmică. Este un anotimp care pâlpâie „cu trestii peste ape tremurate”. „Amurgul arde-n ochi de urşi, străin” (*Garoafele se sting în cuviinţă...*). „Şi doar ninsori mai cad” (*Natură statică*), se fac trimiteri la: „rugul de ’ntemeiere”, „sfânta rânduială”, „demnitatea care are coloană vertebrală”, „nunta graiului”, „Duminica de floare”, „Vinerea de floare”. Altă dată personajul locuieşte „golul pianului”, cărând iluziile „ca pe nişte saci de ciment”; „Îngerii cad din loja lor de sus”, „minciuna n-are aer să respire”. Nin-

soarea intermediază transfigurarea ce urmează un traseu spre lumea de început. Ea înseamnă altundeva şi coincide cu vidul pe care personajul liric, un hidalgo, vrea să-l facă locuibil reînvăţând condiţia umană, într-o atmosferă a lumii caste.

„Inima mea – locomotivă bizară
Alunecând spre lumi de fum, ce nu-s”.

Gesturile de elogiere: „Vreau să vă plimb pe-un sentiment ce ninge. / Vreau să vă plimb pe sentimentul pur” se îndreaptă către domeniile în care „încă mările-s de sare şi n-a suit petrolu-n trandafiri”, de care e ademenit personajul liric ducând „april în fragede vagoane” „prin gări cisterne de azur”, tentat de deşertul ca loc virgin, pur. Ulterior starea de gol e convertită în „naraţiuni” lirice al căror fir va fi stăpânit cu dexteritate şi, după cum a menţionat Constantin Ciopraga, „cu disciplină clasică”. Un eu modern face etiologia singurătăţii, a stării de pustiu, raportându-se la un cadru cultural vast, universal şi aceasta va contribui la „hibridizarea” sentimentului său de înstrăinare înrudită acum cu o stare maladivă extinsă în plan universal. Izolarea devine un fel de stare echivocă şi e concepută ca una din resursele poeziei, autorul luându-şi drept martori personaje celebre reprezentând fenomenul înstrăinării în contextul culturii universale. Cavalerul Dada, Godot, Robinson Crusoe stimulează un fel de a-şi concepe arta poetică între conectarea şi deconectarea la tradiţia etnocentristă şi, pe de altă parte, conexiunea la o percepţie a existenţei dintr-o perspectivă amplă, a valorilor artistice universale. Filtrată astfel, „povestea” poetului descendent din peisajul carpatin, în care se mai află „ultimul zimbru”, devine „istoria” sau aventura însinguratului pe „o insulă plutitoare” în oceanul marilor aventuri ale singurătăţii cu care respiră omul modern. Între acest tablou şi cel din poezia lui Grigore Vieru, în care neamul e adunat grămăjoară „ca într-o icoană”, e o diferenţă radicală. La mijloc se află o experienţă în fierbere din care se emană vibraţiile unui tragism pe care scriitorii nu întotdeauna reuşesc să-l transmită. Autorii la care m-am referit constituie o excepţie. Dar nu singura.

5.6. **DOI POEŢI CERNĂUŢENI: PAUL CELAN ŞI ARCADIE SUCEVEANU**

5.6.1. **Amprente moderniste. Criza identitară**

Odată cu trecerea pe un alt plan, mai sofisticat, al crepusculului, eul poetic din poezia lui A. Suceveanu este amplasat într-o atmosferă de melancolie aproape ancestrală, pe care o resimte, dureros, personajul liric coborâtor din Carpaţi, un personaj contaminat de amprentele unei modernităţi derutante. Julia Kristeva, care în cartea sa *Noile maladii ale sufletului* se întreabă: „Suflete, tu unde eşti?"şi aflând răspunsul în „structura de sens" reprezentând „legăturile fiinţei vorbitoare cu celălalt" [173, p. 10], consideră că „psihicul este protecţia noastră, cu condiţia să nu rămânem închişi în el, ci să-l *transferăm* prin *actul limbajului* într-o sublimare, un act de gândire, de interpretare, de transformare relaţională... «Limpeziţi-ne dezastrul interior, scăpaţi-ne de el», pare să spună haosul psihologic, acest *alter ego* al societăţii spectacolului" [173, p. 39]. Starea de spirit a personajului contaminat de modernitate, din poezia lui Suceveanu, ne duce cu gândul la creaţia unui alt scriitor originar din Cernăuţii interbelici. Născut cu trei decenii mai înainte la Cernăuţi, în 1920, Paul Celan are un destin aparte. [Numele lui adevărat este Paul Antschel. Părinţii sunt Leo Antschel-Teitler şi Fritzi Schräger. Învaţă iniţial la şcoala „Meisler-Schule" din Cernăuţi, cu predare în limba germană, este transferat ulterior la şcoala ebraică din acelaşi oraş. Îşi continuă studiile la Liceul Ortodox de băieţi şi la Liceul „Marele Voievod Mihai". Studiază limbile greacă şi latină. Cunoaşte opera lui Rilke, Hölderlin, Trakl. Participă la diverse activităţi ale unor cercuri antinaziste care iau naştere în acea perioadă, precum şi la şezătorile literare la care se citea poezie clasică şi creaţii proprii. Cunoaşte poezia lui Mihai Eminescu, inclusiv datorită traducerii poemului *Luceafărul* de către profesorul său de gimnaziu Neiβglas. Studiază filozofia germană, citeşte din Nietzsche. În 1938 se înscrie la Facultatea de medicină din Tours, Franţa. Călătoreşte în Germania şi Belgia, cunoaşte literatura franceză. În 1939 revine la Cernăuţi şi nu se mai poate întoarce în Franţa pentru a-şi continua studiile. Se înscrie la Facultatea de romanistică şi filozofie din Cernăuţi, care se închide în anul 1940. În 1942 părinţii îi sunt ridicaţi de nazişti şi trimişi peste Bug, în lagărul „morţii", de unde nu s-au mai întors. După 1945 Paul se stabileşte la Bucureşti. Un timp este angajat la Editura „Cartea rusă". A făcut parte din cercul suprarealist condus de Gherasim Luca,

cerc frecventat de către poeţii Gelu Naum, Marcel Aderca, Nina Cassian, Ion Caraion şi criticul Ovid Crohmălniceanu. Publică, în 1945, placheta de versuri *Agora nr. 1*, semnată cu pseudonimul Paul Celan. Părăseşte România în 1947. În acelaşi an îi apare un volum de versuri în limba germană, *Nisipul din urme*. Se stabileşte la Paris pentru totdeauna. Studiază la Sorbona germanistica şi ştiinţele literaturii. Face traduceri din literaturile engleză, franceză, germană. În 1952 îi apare volumul *Mac şi memorie* în limba germană. În 1955 publică volumul *Din prag în prag*, iar în 1958 i se decernează Premiul oraşului Bremen pentru poezie. În 1959 apare volumul *Zăbrelele vorbirii*, iar în 1960 primeşte Premiul „Georg Büchner" pentru poezie. Alte volume: *Poezii*, 1960; *Trandafirul nimănui*, 1963; *Cristal de suflet*, prima ediţie, bibliofilă, e publicată la Paris în 1965; *Schimbare de suflet*, 1967; *Fire de soare*, 1968; *Lumina forţată*, volum de inedite, apărut postum în 1970; ultimul său volum de poezii este *Urme pe zăpadă*, apărut în 1971.

Creaţia acestui poet marcat de dispariţia părinţilor exterminaţi într-un lagăr din Transnistria şi de antisemitismul din perioada respectivă are în centru un personaj cu spaima încremenită în suflet. Anume încremenirea este transmisă prin intermediul imaginii ochilor dilataţi, a vocilor săpate în oglinda verde a apei, a pietrei. Starea de spirit este dominată de tremur, de sfială („inima ta în inima mamei se retrage sfios"), de forfota de cenuşă a zilei, de cerul viclean, de jocul încifrat.

Paul Celan vine direct dintr-o perioadă în care avea loc afirmarea plenară a modernismului, Cernăuţii repetând situaţia Vienei descrisă magistral, cu meticulozitate de către Jacque Le Rider în *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii* (Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1995) şi în *Jurnale intime vieneze*, volum publicat în anul 2000 în Franţa şi tradus, la doar un an de la apariţie, în limba română de către Magda Jeanrenaud. Autorul *Jurnalelor...* îşi desfăşoară investigaţiile pornind de la aserţiunea că orice modernitate (începând cu aceea pe care o analiza Baudelaire) reprezintă o situaţie de criză a identităţii [189]. Am putea spune că în cazul celor doi poeţi cernăuţeni modernizarea personajului liric funcţionează în mod diferit. La Arcadie Suceveanu este vorba mai curând de un puternic sentiment de nostalgie a modernităţii care acţionează în contratimp cu cel al dorinţei de păstrare a rădăcinilor în civilizaţia rustică. Criza identitară a personajului liric sucevenean se manifestă în tonul confesiv şi în specia „jurnalului de bord", în expunerea directă. Un „timp mâncat de spaţiu", „un spaţiu ros de timp", recalificarea mitului, venită pe filiera lui Don Quijote sau Hamlet, contribuie la legitimarea personajului liric. Problema legitimării cu care se confruntă acesta este rezolvată în termeni „contabiliceşti", ca dovadă a neîncrederii şi stării de incertitudine cu care se confruntă poetul în societate.

Pasiunea pentru jurnal este evidenţiată prin consemnarea scurtă, directă, telegrafică şi comprimată:

„Ninsoare obosită, uzată,
iarbă aproape plictisită,
sentimente galvanizate,
superproducţie,
viermi de mătase recalificaţi,
producând nylon verde”.
(*Jurnal de bord*).

Această atmosferă pare a fi anticipată de ceea ce s-a petrecut la interferenţa sec. al XIX-lea şi al XX-lea, cu precizarea că, deşi nutrind sentimentul de nostalgie, supus dorinţei arzătoare de statornicire într-o eră nouă, personajul liric nu mai este marcat de acelaşi elan revoluţionar, în sensul rupturii avangardiste, caracteristică mişcărilor literare de la începutul sec. al XX-lea. În „jurnalul de bord” al poetului bucovinean, „navigând” la sfârşitul sec. al XX-lea, intervine brusc o schimbare:

„...dar nu vă întristaţi:
băncile elveţiene au şi
început să primească
depuneri nelimitate
de mireasmă de pin şi
freamăt de pădure”.

Aici autorul converteşte ironicul într-un lirism *sui-generis* contorsionat. Dincolo de toate acestea, transpare mobilitatea, căutarea unor noi forme de sociabilitate, de dialog cultural. Iată cum arată, în acest context, copilăria mirosind a răchiţi coborâtoare din peisajul mirific al Carpaţilor:

„Închisă în carapacea marilor
oraşe, copilăria mea –
fragilă şi sfidătoare –
miroase-a răchiţi
şi-a cânepă topită.
Habar n-are de
homo informaticus”.

Este limpede că în acest caz autorul e deţinătorul epigon al unor „conturi” în banca de sensibilitate a romanticilor europeni cu care încearcă să acopere multiplele goluri sau patologii mai noi ale vidului interior. Între acestea se află: vidul valorilor, al noului individualism care, în timpul de la urmă, este tot mai accentuat în scrisul aspiranţilor la gloria literelor, tirania intimităţii, narcisismul.

Tentativa personajului liric de ancorare a sinelui are loc în mod diferit în poezia lui Paul Celan. După cum observă acelaşi Arcadie Suceveanu într-un eseu pe care i l-a consacrat, „metafora lui nu apare ca o invenţie artistică, ca un artificiu

lingvistic, ci este chiar «idiomul» suferinţei, vocabula nervilor, auzului şi văzului” [264, p. 113]:

„Înnodaţi în noapte
buzele flori
răstignite şi încrucişate
blândeţea pinilor
încărunţeşte muşchiul
zdruncinând piatra şi
trezeşte nesfârşitul zbor
al păsărilor peste
lumea de gheaţă.
Acesta este ţinutul
unde poposiră o clipă
spre care noi alergarăm”.

(*Înnodaţi în noapte*).

Criza identitară la Celan se proiecta pe degradarea semantică: „Degradarea semantică” sugerează, aşadar, dezagregarea fiinţei, degradarea umanului” [264, p. 35]. Incertitudinea aici e totală: „ora nenumită”, despărţirea, „fiecare cu moartea sa, fiecare cu noaptea sa”, un „aici şi un Nicăieri” ce se confruntă şi tind să se completeze. Este evident că timpul şi spaţiul sunt nedeterminate. Logosul, în acest context, este şi el expus riscului indefinirii. Aşa se explică prezenţa unui fenomen straniu al tăcerii pe care autorul mizează mult. „Un cuvânt – tu ştii! – un cadavru”, „zăbrelele vorbirii”, tremurul secundelor, „forfota de cenuşă a zilei” – toate transmit o tristeţe metafizică depăşind timpul şi spaţiul. Personajul liric trăieşte în miezul cuvintelor, căutând protecţia şi ascunzându-se, în acelaşi timp, în golul lor ancestral.

5.6.2. „Lirismul dialogal” ca formă de aprofundare a subconştientului

Ştefan Augustin Doinaş, remarcând „tăietura verbală şi forţa uneori virulentă”, prevestind parcă un destin de mare poet pentru Paul Celan, acordă un interes deosebit „lirismului dialogal atât de impenetrabil” al cărui „mister” a fost tentat să-l rezolve şi filozoful Hans-Georg Gadamer. Răspunsul acestuia la întrebarea „Cine este acest Tu din poezia lui Paul Celan?” e în funcţie de un context anume, în care „Eul fiecărui lector ia foarte uşor locul Eului poetului” [apud: 108, p. 314-315]. Ştefan Augustin Doinaş poartă firul demonstraţiei sensurilor lirismului dialogal celanian şi prin filozofia simpatiei personaliste a unui gânditor ca Martin Buber care, disociind perechea verbală Eu – Tu, susţine că „nu există un

Eu în sine, ci numai acel Eu din cuvântul fundamental Eu – Tu”, ajungând astfel la afirmaţia metafizică decisivă: „la început a fost Relaţia” [108, p. 315]. Dificultatea perceperii eului liric la Paul Celan provine din „indeterminarea rostirii” pe care Gadamer a consemnat-o în trecere, iar Ştefan Augustin Doinaş o relevă ca pe „o marcă distinctivă”. Această indeterminare e cauzată, în viziunea cercetătorilor poeziei lui Celan, de raportul Eu – Tu, Tu fiind privit ca un *alter ego* al autorului cuprins de „foamea de sens”, precum şi de un dramatism atât al poetului, cât şi al logosului, al omului şi al limbajului, or, „nici unul, nici altul nu poate atinge – singur – dimensiunea tremurătoare a viului, Fiinţa” [108, p. 316]. Prin urmare, criza identitară a personajului liric din poezia lui Paul Celan e una complexă şi nu poate fi descifrată decât într-un context amplu, cu rădăcini în ermetismul de care e marcată poezia modernă de la Mallarmé încoace. Paul Celan vorbeşte din interiorul unei experienţe literare, inclusiv româneşti, în care s-a integrat şi care era plină la acea vreme de fervoarea căutărilor suprarealiste. Autenticul, expresie a ceea ce e mai profund în fiinţa umană, transpare în revenirea obsesivă a tăcerii, a pietrei, a ochilor, a privirii încremenite. Însă dincolo de tentaţia artistică de ordin programatic sau de căutare a emoţiei particulare poetul disimulează un sentiment de spaimă încremenită sub semnul căreia se află identitatea personajului liric. Amintim aici că Hugo Friedrich vorbeşte despre „spaima” operată de către Mallarmé la nivelul limbajului fără să poată trece în lumea reală [133, p. 128]. Iar Matei Călinescu despre faptul că „din conştiinţa lingvistică (a poetului modern – *n.n.*) se mai naşte şi o altă caracteristică a poeziei moderne, privită global: acel «demon experimental», acea tentaţie a limitelor” [54, p. 225]. La Paul Celan se întâmplă tocmai ceea ce nu s-a întâmplat în poezia lui Mallarmé: „spaima”, „operată” la nivelul limbajului, trece în lumea reală sau, mai exact, spaima din lumea reală se regăseşte în cea „inoculată” de către Mallarmé la nivelul limbajului. Esenţa modernităţii personajului liric al lui Paul Celan anume în aceasta constă.

Prezent şi în poezia postbelică din spaţiul pruto-nistrean, fenomenul „spaimei” e propulsat printr-un imaginar contorsionat, influenţat de multiple aspecte politice şi culturale. Unul din ele vine pe filiera creaţiei lui Nichita Stănescu, „mirarea” din poezia acestuia generând în creaţia confraţilor săi de dincoace de Prut un „mutant” al spaimei. Ceea ce se remarcă, mai cu seamă în ultima perioadă, este faptul că motivele legate de starea de criză a personajului liric tind să fie transpuse într-un limbaj al incertitudinii.

5.7. DESCOPERIREA DIFERENŢELOR ŞI MOŞTENIREA TIPARELOR CULTURALE COMUNE

5.7.1. Coordonate baltice

Investigat din perspectiva zilei de astăzi, peisajul postbelic al literaturii române basarabene, de până la 1989, ni se relevă ca unul cu puţine posibilităţi de comunicare cu alte spaţii literare, decât cel ex-sovietic. Regimul sovietic fiind constituit pe refuzul dialogului (Raymond Aron), scriitorii de aici au iniţiat totuşi o modalitate de comunicare transfrontalieră ce va sta la baza modernizării viziunii artistice. La aceasta au contribuit traducerile numeroase din literaturile lumii, efectuate, în primul rând, în Ţară, precum şi revistele româneşti, iar după 1960, în mod special, revista „Secolul 20". Un rol aparte revine relaţiilor literare, de un anumit fel, care s-au stabilit între scriitorii de la Chişinău şi cei din fostele republici unionale. Scriitori precum Nicolai Costenco, Victor Teleucă, Liviu Damian, Ion Vatamanu, Dumitru Matcovschi ş.a. au pus în circulaţie anumite valori literare din diverse spaţii, cu precădere din cel al Ţărilor Baltice. La rândul lor, Leons Briedis şi alţi scriitori baltici au contribuit la o mai bună cunoaştere a literaturii române, nu numai a celei pruto-nistrene, ci şi a celei din întreg arealul românesc.

În cele ce urmează ne propunem să reconstituim câteva dimensiuni ale „scenariului" derulării traseului contorsionat al gândirii artistice basarabene, în contextul anunţat, precizând că pentru a reuşi este nevoie nu doar de o informare riguroasă, ci şi de o cunoaştere profundă a fenomenului, şi că, în cele din urmă, trebuie să adoptăm o atitudine similară cu cea a lui T. S. Eliot vizavi de opera lui Dante: poetul englez, în unul din eseurile sale, consideră că pentru o înţelegere adecvată a operei scriitorului e necesară o lectură atentă şi, mai ales, să fie *acceptată* diferenţa formei de gândire. În cazul scriitorilor basarabeni trebuie conştientizat faptul că ei s-au aflat în ipostaza de apărători ai identităţii şi continuităţii culturale, stare care pe un anumit segment are unele trăsături inconfundabile. Or, *acceptarea,* în acest caz, înseamnă mai mult decât orice altă formă de credinţă. Aceste trăsături inconfundabile reies din nevoia de a-şi căuta, de a-şi regăsi, de a-şi cunoaşte propriul eu, parcursul acesta implicând un modernism nuanţat în alt mod decât cel cunoscut în altă parte.

Să ţinem cont de faptul că, de la Kant citire, *cunoaşterea* înseamnă *constituire* a lumii şi, mergând pe acest fir, să urmărim elementele constitutive ale

personajului liric preocupat în poezia basarabeană de regăsirea drumului spre resursele de revigorare a sinelui.

În cartea sa *Cuvânt înainte la o viaţă de scriitor* Alain Robbe-Grillet face referinţă la faptul că „în literatură, există o teorie care spune că scriitorii scriu ca urmare a ceva, adică inventează o lume fictivă în descendenţa altor romancieri, care au inventat-o deja înaintea lor. Pentru mine, scrie teoreticianul noului roman francez, aceşti romancieri sunt Kafka, Faulkner, Borges, astfel aş putea cita un anumit număr de părinţi spirituali care, foarte probabil, m-au incitat să scriu...” [250, p. 6].

Problema căutării „părinţilor spirituali” de către scriitorii basarabeni este una cât se poate de interesantă şi implică, volens-nolens, şi aspecte de alt ordin decât cel strict literar şi artistic, în primul rând, aspecte antropologice şi, în al doilea rând, social-istorice.

Precum se ştie, a existat o perioadă, anii imediat postbelici, excesiv de ideologizată, urmată de perioada dezgheţului hruşciovist, de avântul creativ de la sfârşitul anilor şaizeci şi, în sfârşit, perioada *glasnosti*-ului, destrămarea Uniunii Sovietice, moment care, din punct de vedere literar, coincide cu efervescenţa recuperărilor şi, concomitent, a căutărilor febrile a căilor de renovare a artei scrisului. Lipsiţi de posibilitatea comunicării libere în contextul cultural general românesc, scriitorii au inaugurat trasee spirituale care să favorizeze accesul la o forţă constructivă a eului. În acest sens ei s-au îndreptat spre surse care să stimuleze reabilitarea şi forţa ziditoare a căutării şi a regăsirii căii de acces spre matricea literaturii adevărate. Literatura adevărată coincide, în acest caz, cu tendinţa de modernizare, dar şi de păstrare a legăturii cu tradiţia, cu zborul înalt al imaginaţiei, dar şi cu lumea obiectivă.

Căutările din scrisul basarabean nu au cum să evite criza identitară. Se ştie că la începutul secolului al XX-lea criza eului artistic a fost determinată de multiple fenomene şi evenimente care au avut loc în perioada respectivă, atât de ordin artistic şi ştiinţific, cât şi de ordin social.

În secolul al XX-lea, în plan european, sunt explorate căile de restaurare a identităţii prin ceea ce Jacques Le Rider numeşte „radicalizarea individualismului”. Cu ajutorul unor „protagonişti” precum *misticul, geniul şi Narcis*, caracterizate de către autorul lucrării *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii* drept trei tipuri principale de afirmare a autosuficienţei individului izolat de orice comunitate omenească, a „eului” concentrat asupra lui însuşi, într-un soi de înfruntare directă, nemediată, cu realitatea lumii. În aceste condiţii afirmarea identităţii eului trece prin reformularea unei filozofii a identităţii spiritului şi a fiinţei, a unităţii subiect – obiect.

Este adevărat că acest protagonist (orgolios) cu rădăcini în romantism a vizitat şi spaţiul poetic pruto-nistrean, pe la sfârşitul anilor ’70, purtând cu fide-

litate mantia romantică, destinată, dincolo de dorinţa de a impresiona, scopului de a proteja un ideal nu neapărat individualist şi egolatru, ci unul comunitar. În general, traseul crizei parcurse în Estul Europei diferă în unele privinţe de cel din Occident, căci în virtutea situaţiei ce s-a creat după cel de-al Doilea Război Mondial protagonistul literar de aici a fost marcat de o situaţie concretă: în primul rând, ruptura de contextul literar şi artistic universal, iar în ceea ce-i priveşte pe scriitorii basarabeni – şi de contextul valorilor naţionale, cele mai grave repercusiuni asupra evoluării literaturii având-o nerecunoaşterea de către regimurile politice a unităţii limbii. Scriitorii au căutat ieşire dintr-o astfel de situaţie. *Traseul poeziei moderne, a armoniilor sonore savant organizate, conceperea literaturii ca „sistem de convenţii pure*" (Paul Valéry) i-a preocupat pe basarabeni, într-o măsură mai mare decât pe cei din Ţară. Dovadă sunt versurile lui Liviu Damian, care era un bun cunoscător şi promotor al modernismului, sau ale lui Victor Teleucă. Tentaţia intelectualismului a fost mereu în vogă, unii critici literari evidenţiind un filon al liricii meditative pe care tindeau să-l apropie de meditaţia filozofică. În acest sens se evidenţiază Victor Teleucă, el fiind unul dintre bunii cunoscători şi traducători ai poeziei popoarelor baltice. Profund reflexivă, creaţia sa, în special cea din ultima perioadă a vieţii, aruncă lumini clarificatoare asupra *deschiderii spre valorile culturii universale*, către sfârşitul vieţii universul său artistic adunându-se concentric spre câteva probleme ce ţin de literatură, viaţă şi filozofie.

În general, peisajul literaturii basarabene postbelice se remarcă prin replierea interioară a protagonistului literar. În proză are loc replierea psihologică, la Vladimir Beşleagă, bunăoară, şi cea intelectuală, în romanele lui Aureliu Busuioc, spre exemplu. În poezie anumiţi autori, în mod special Liviu Damian şi Victor Teleucă, şi, într-o anumită măsură, Ion Vatamanu, au pledat în apărarea raţiunii, în modul lor poetic de a fi citindu-se problema intelectualizării, a nevoii de diversificare, de amplificare a spaţiului dialogului cultural. Are loc disputa între subiectivitatea afectului şi subiectivitatea intelectului. Contează tot mai mult capacitatea autorilor de a utiliza, în procesul constituirii universului artistic, faptul de cultură şi de artă. Toate acestea îi apropie de confraţii lor baltici. Şi unii şi ceilalţi au urmărit, în acest mod, restabilirea unui echilibru al mersului şi al demersului literar. De aceea ei s-au solidarizat în anumite privinţe. Iată cum caracterizează în termeni metaforici acest sentiment al solidarităţii Ion Vatamanu: *împreună am sărutat un colţ de lună şi-am aşchiat în scris acelaşi vis...* Un gând similar desprindem din imboldul care l-a determinat pe acelaşi autor să traducă din Alghimantas Baltakis următoarele versuri:

„Lăsaţi cuvintele să pască în luncă,
Să le aduceţi la circ e-o zadarnică muncă.

În gura leului capul vom pune.
Pe tigru călări-vom – căci tigrul pân la urmă se supune”.
(Alghimantas Baltakis, *La circ*).

La rândul lor, scriitori din Nord i-au aminte la durerile ascunse ale confraţilor sudici. Astfel, Leon Briedis, poet şi traducător din română în letonă (a tradus volumul de versuri *Nimic nu este altceva* de Nichita Stănescu – *Nekas nav cits*, apărut la Riga în 1977; editează revista de literatură universală „Kentaurs XX”, „Kentaurs XXI”), face următoarea explicaţie a cuvântului *dor*: „e ca aisbergul, nouă zecimi din volumul căruia se află sub apă – undeva în subconştient, programat încă în germene. Ar trebui să te naşti moldovean ca să-i simţi toate cele cinci noţiuni atestate în dicţionarul explicativ: 1) *Năzuinţă, aspiraţie*; 2) *Tristeţe, nostalgie, melancolie*; 3) *Durere, suferinţă* 4) *Dragoste*; 5) *Dorinţă*”. Din păcate, nici dicţionarele nu sunt în stare să explice toate valenţele acestui cuvânt, conchide Briedis, fiind evident preocupat de dimensiunile cele mai adânci şi mai subtile ale realităţilor interioare, altele decât cele ce se lasă uşor surprinse.

„Ceva asemănător e caracteristic şi cuvântului «a visa» din limba noastră”, mai scrie el, rămânând pe unda răscolirii forţelor interioare pentru a găsi resursele unui elan înnoit: „Straniu, cu un singur cuvânt putem defini totul, absolut totul: ceea ce este şi ceea ce nu-i, ceea ce-i viu şi ceea ce a murit, până şi ceea ce se va naşte.

Mă încearcă un sentiment neobişnuit al sincretismului, dar anume de el aveam nevoie ca să-mi reînvie aspiraţia unui elan continuu...”.

Leons Briedis a analizat, de asemenea, în plan comparativ, importanţa *cântecului* ca *formă de existenţă spirituală*: „E un cântec tot ce sânt / Cu cât cânt cu-atâta sânt”, glăsuieşte un cântec popular moldovenesc. Câtă afinitate există între aceste cuvinte ale cântecului popular moldovenesc şi cel leton care zice: „Cântând, mă nasc, / Cântând cresc, / Cântând viaţa mi-o trăiesc”. Verbul a cânta aici e sinonim cu *a face, a creşte, a trăi.*

Expulzat din Letonia de regimul comunist, în 1970, îşi va afla adăpost în Moldova, unde, după propria sa mărturisire, a fost primit cu braţele deschise de colegii săi de breaslă, mai în vârstă, Grigore Vieru, Emil Loteanu, Vitalie Tulnic, Anatol Ciocanu, Ion Vatamanu, Mihai Cimpoi, Liviu Damian, Gheorghe Vodă şi atâţia alţii...: „Ei sunt cei care mi-au întins mâna frăţeşte şi mi-au deschis larg porţile spre orizonturile spirituale ale Moldovei / României.

Scrisul meu, rigid, a fost influenţat direct de creaţia orfică, iar maieştri mi-au fost folclorul românesc, baladele şi basmele populare, *Mioriţa* şi *Meşterul Manole*, creaţia lui Eminescu şi operele unui şir de autori: mai întâi Grigore Vieru, Liviu Damian, apoi Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Lucian Blaga, Ana Blandiana, Ştefan Augustin Doinaş, Gelu Naum, Marin Sorescu, Mircea Dinescu şi alţii, pe care i-am tradus în limba mea.

Cartea mea de citire deosebit de dragă a devenit revista «Secolul XX» de la Bucureşti, care m-a inspirat mult şi m-a făcut ca împreună cu Maria Briede-Macovei să edităm în decurs de 18 ani revista de cultură «Kentaurs XXI»" [39, p. 8-9].

„Ca o formă de existenţă spirituală cântecul ori poezia este esenţială şi necesară nu numai pentru un individ sau o familie, ci pentru existenţa şi destinul unui neam întreg" [40, p. 95-96]. Reiese de aici că solidaritatea şi comunicarea dintre poeţi este determinată de aceeaşi nevoie de consolidare a construcţiei interioare, care, fără doar şi poate, este imposibilă în afara câmpului de valori moştenite. Or, tocmai accesul la valorile moştenite era deosebit de dificil, din care cauză poeţii se vor apropia anume pe această latură. Dificultatea în valorificarea moştenirii clasice a fost remarcată la poeţii letoni de către critica literară de la noi cu prilejul apariţiei unor volume de traduceri din literatura respectivă. „Interiorizarea etico-morală a reflecţiilor", acuitatea observaţiei, jocul de imagini „dezlănţuit furtunos şi uimitor de concentrat" din poezia lui Al. Ciac, duritatea limbajului, lupta cu inerţia, pătrunderea în labirinturile sufleteşti (la Mirza Kempe), tensiunea dramatică şi capacitatea de sugestie a unor sensuri adânci, subtilitatea percepţiei la generaţia care debutează după cel de-al Doilea Război Mondial – toate acestea sunt remarcate de Raisa Suveică, prefaţatoarea volumului *Poeme nordice*. Să nu uităm că este perioada când literatura se desprinde cu greu de sub presiunea „comenzilor sociale". Fantasticul şi realul, laconismul, forţa de concentrare a gândului, energia tonului polemic, relevarea unor stări conflictuale acute, de către Oyar Vaţietis, tonul reflexiv, accentul plasat pe motivele lirice aparent simple, dar în fond pline de contradicţii şi de dramatism, la Imant Ziedonis, care în volumul *Smoală şi chihlimbar* şi în ciclul *Teze şi antiteze* este dominat şi de o viziune profund interiorizată şi de antiteze de un tragism acut, desfăşurându-se „într-o ciudată înlănţuire de imagini groteşti". Este poetul care marchează conexiunea poeziei letone la frământările inovatoare ale poeziei, la discursul cultural ca sursă de alimentare a imaginarului. Este căutată sinteza conceptuală, iar pentru a ajunge la aceasta recurge, în termenii lui Gilbert Durand, la „schematismul transcendental", altfel spus, la imaginaţie. În aceste împrejurări simbolul capătă o pondere deosebită, căci, ne spune tot G. Durand [117, p. 40], „puterea poetică a simbolului defineşte libertatea umană mai bine decât o face vreo speculaţie filozofică", orice simbolism fiind, aşadar, „un fel de gnoză, adică un procedeu de mediere printr-o cunoaştere concretă şi experimentală" [117, p. 38]. Imaginile în general fiind „aservite unui *eveniment,* unei situaţii istorice sau existenţiale care le colorează", imaginea simbolică „are fără încetare nevoie de a fi retrăită, aproape tot aşa cum o bucată muzicală sau un erou de teatru au nevoie de un «interpret»" [117, p. 36]. De aici pornind, poeţii din peisajul basarabean şi cel din arealul baltic au căutat simboluri care

să unească, să consolideze, şi care, de fapt, vin în continuarea unei afinităţi temperamentale şi de gust estetic, la Liviu Damian şi Imant Ziedonis, bunăoară. Aşa a văzut lumina tiparului volumul *Pâinea în două cânturi*, care include eseul *Pâinea* şi poemul *Un spic în inimă*, semnate de Liviu Damian, şi poemul *Gemănarul, spic-cu-două-inimi* de Imant Ziedonis, unde ideea belşugului sacru dezlănţuie un întreg arsenal de imagini care, pe de o parte, scot în relief probleme, iar pe de altă parte pun în valoare bogăţia spirituală a ambelor popoare vizate.

Personaje lirice controversate populează, deopotrivă, universul poetic al autorului leton, precum şi al celui damianesc. Singurătatea este o formă de regăsire în condiţiile unui zbucium dramatic, la Ziedonis: „Lăsaţi-mă singur!... Rămână restriştea cu mine... Ştiţi voi ce-i lupta cu propriile rădăcini...". În mod similar, un personaj liric ros de îndoieli, „cuprins de ciumă", capabil să regăsească drumul doar dacă e luminat cu „foc străvechi", „cu şumuiege de paie şi păcuri" şi doar îmbrăcat în „strai de stea" se desprinde din versurile lui Damian. Un „detaliu" biografic al poetului nostru pune şi mai mult în lumină apropierea dintre cei doi poeţi. Despre el relatează chiar tatăl scriitorului, fost învăţător şi director de şcoală, în perioada interbelică, ulterior suspectat de luptă împotriva puterii sovietice şi exilat în lagărele staliniste în 1945-1954: „Am mai lucrat în alte lagăre, câţiva ani într-o carieră de piatră de sub munţii Jiguli. Aici am condus o brigadă de estonieni, lituanieni şi letoni. Minunaţi oameni şi minunaţi lucrători erau. Când ne-am cunoscut, aşa am legat o „convenţie" să facem toate chipurile să scăpăm cu viaţă de aici". Bărbăţia şi curajul personajului din poezia lui Damian de a lupta împotriva unui blestem al neîmpăcării cu sine însuşi se fac evidente pe parcursul mai multor volume, de la *Sunt verb* la *Salcâmul din prag*, *Altoi pe o tulpină vorbitoare* ş.a. La un moment dat protagonistul ni se adresează în felul următor:

„Nu mă lăsaţi s-ajung până la leagăn
Cu mâinile-ngheţate de arsuri,
Cu blestemul deşartei guri
Căzut peste ţărâna ce ne leagă".

Prezenţa imaginii copilului şi a copilăriei şi în aceste versuri, dar în general în literatura basarabeană are o semnificaţie deosebită, pe care a remarcat-o, din punctul său de vedere nepărtinitor, Briedis, comentariul său înscriindu-se într-o ecuaţie, cea a condiţiei creaţiei, a izvoarelor ei. Copilul fiind interpretat ca un sălaş al sufletelor părinţilor, ne dăm seama că problema părinţilor literari, la scriitorul basarabean, apare dintr-o perspectivă dublă:

„De unde vine poetul?, se întreabă el şi răspunde:

„De acasă. Din talent. Din starea de-a fi copil. Poeţii sunt mai toţi nişte copii". „În fiece om trăieşte un copil, care are mereu dreptate", spunea cineva. Să auzi nu glasul tău, care de multe ori nu este al tău, ci glasul acelui copil, să lupţi

nu pentru cauza ta imediată, ci în numele dreptăţii copilului din tine – asta mi se pare esenţial în artă”, spunea poetul moldovean Grigore Vieru” [40, p. 103-104]. Această perspectivă completează „paşaportul tehnic” al construcţiei literare din peisajul pruto-nistrean, la fel ca şi alte elemente cu o încărcătură ce tinde să depăşească limitele cadrului autohton.

Pus în situaţia cunoaşterii de sine, concomitent cu o cunoaştere a limbajului, scriitorul basarabean, căutând accesul la diverse căi recuperatorii, în sensul unei mai bune, mai temeinice ancorări în modernitate, se întâlneşte cu creatorul din peisajul baltic. Îi uneşte responsabilitatea faţă de cuvânt, căutarea reperelor şi regăsirea divinităţii în viaţa interioară, conştiinţa de sine conjugată cu conştiinţa de neam, afirmarea transnaţionalului din perspectiva asumării totale a limbii naţionale şi a păstrării dialogului cu valorile trecutului din perspectiva deschiderii spre valorile universale.

5.7.2. **Vectorul occidental transoceanic**

Raportarea la contextul literaturii americane, în mod deosebit la poezia americană, o putem remarca prin anii ’60. Este perioada când sunt puşi în circuit, prin intermediul traducerilor, numeroşi poeţi, care, fără doar şi poate, au lăsat amprente şi asupra traducătorilor poeţi. Unul dintre aceştia a fost Ion Vatamanu. Însă în efervescenţa creatoare a timpului, unda viguroasă a lirismului specific ce venea dinspre literatura americană nu putea să-i lase indiferenţi pe tinerii poeţi de la noi aflaţi în ascensiune creatoare. De aceea nu e nimic surprinzător în faptul că Nichita Danilov, bunăoară, desluşeşte afinităţi între poezia lui Grigore Vieru şi Whitman, de exemplu. Argumentul lămuritor al acestei afinităţi, în interpretarea poetului ieşean, sună astfel:

„Ca temperament, el (Grigore Vieru) era mai apropiat de Rilke, de Lorca sau de Nichita Stănescu, decât de poeţii tribuni ce animau mulţimile. Cumplita dramă istorică prin care a trecut Basarabia l-a făcut să iasă la tribună”. „Umil, dar orgolios faţă de destinul său, poetul s-a dorit a fi la fel de simplu ca firul de iarbă, invocat cândva şi de Whitman. La fel de gingaş şi la fel de fragil. Dar şi la fel de nestăvilit când e vorba să răzbată din asfalt şi din conştiinţa umană călcată în picioare” [100, p. 233].

Mult mai „implicat” în „americanizarea” felului de a fi al personajului liric din peisajul nostru literar a fost Ion Vatamanu. El s-a evidenţiat printre confraţii săi prin amploarea percepţiei vieţii: *Inima mea începe de la orizont*, scria el, lăsându-se antrenat, chiar de la debut, în spaţiile vaste ale literaturii, descoperind libertatea de mişcare altundeva, departe, în peisajul literar american, deloc asemănător cu cel bucovinean din care autorul a descins, în 1955, în Chişinău, şi nici

cu cel pruto-nistrean, în care s-a afirmat, ambele fiind brăzdate de rănile adânci provocate de război şi de istorie. Una dintre aceste răni trecea chiar prin grădina casei sale părinteşti, cu alte cuvinte, hotarul dintre ţări era fixat chiar în inima poetului, provocându-i sângerarea perpetuă. Trasată astfel, cumpăna istoriei sau graniţa de sârmă ghimpată este expresia prin excelenţă a îndepărtării şi apropierii. Prin echivocul ei, situaţia aceasta dă naştere unei stări sufleteşti determinată de o nevoie acută de certificare a eului, distanţarea şi apropierea făcând parte dintr-un exerciţiu spiritual permanent, având drept scop buna corelare a raportului eului cu sine însuşi. Aici ne interesează, mai cu seamă, corelarea eului poetic din lirica anilor ’60, în cadrul căreia s-a afirmat şi Ion Vatamanu, cu realul, în plan filozofic larg.

Se spune, în general, că fisurile lumii trec prin inima poetului, însă în cazul lui Vatamanu situaţia e oarecum alta, căci el, căutând amploarea respiraţiei lirice în cântecul transoceanic, „îndepărtat şi aspru”, cel al lui Walt Whitman, căuta, de fapt, aerul în care să se simtă liber şi care să-i favorizeze descoperirea înrudirii sufletului său cu sine însuşi. Anume acesta a fost momentul de maximă atracţie a poeţilor americani, moment pe care îl evidenţiază însuşi Vatamanu într-o caracteristică făcută lui Whitman.

În cartea sa *Canonul occidental* Harold Bloom, scriind despre spectrul divers al influenţelor lui Whitman asupra poeziei secolului al XX-lea, afirmă că poetul american nu a fost pe deplin înţeles, pentru că el este un poet dificil, extrem de subtil şi pune o mare distanţă între dezideratul artistic afirmat deschis şi realizarea poetică.

Am putea spune, în glumă, fireşte, că Ion Vatamanu descoperea literatura, descoperind America, o Americă literară, desigur, despre care la noi se ştia prea puţin. Îndrăgostit la început de Walt Whitman, iar mai apoi de Robert Frost, poetul nostru deprindea o lecţie de viaţă şi de artă fondată pe următorul adevăr exprimat de către Robert Frost: „Există un Ceva, ce nu suportă împrejmuirea”.

Ion Vatamanu, poetul, s-a născut dintr-o nevoie acută de comunicare, de dialog. Poate anume din această cauză a făcut şi traduceri. Astfel tentaţia realului la poetul originar din Bucovina se îngemănează cu nevoia de cunoaştere a altor orizonturi lirice, dincolo de cele cuprinse între hotarele strict geografice ex-unionale, spiritul nou în literatură conjugându-se, din punctul său de vedere, cu descoperirea posibilităţii de a comunica într-un alt mod. Traducând din poezia americană, atras de Walt Whitman (1819-1892), în mod deosebit, el descoperă în versurile acestuia „prospeţimea obişnuitului şi neobişnuitului vieţii, largheţea şi măreţia, gloriile omului, gustul democraţiei şi libertăţii”, comunicarea directă cu mulţimea, pe care „o invită să participe la actul poetic în mod liber...” [238, p. 5]. Dincolo de fobia formalismului în artă, care se poate citi printre rândurile citate, fenomen impus literaturii din afară, sesizăm aici, în mod paradoxal, do-

rinţa scriitorului de a trezi interesul cititorului pentru rădăcinile vieţii nepoluate de elementul ideologic, din perspectiva căreia să-şi proiecteze relaţia cu propriul său eu. Iată din ce cauză Ion Vatamanu, care s-a remarcat prin căutarea unei relaţii fireşti cu eul său propriu, în ciuda faptului că unii l-au considerat şi poate îl consideră un emul al folclorului, este mai curând foarte aproape de căutările cele mai moderne ale poeziei. Greu de descoperit, relaţia cu eul propriu i se profilează poetului în zarea unor orizonturi ademenitoare, foarte îndepărtate (am putea spune, un fel de Şambala), aşa cum i se prezintă, bunăoară, poezia americană. Cu alte cuvinte, are loc îndepărtarea voită a poetului de propriul peisaj literar. În plan literar general, acesta e un proces firesc care, reluat, din timp în timp, de către poeţi, demonstrează, în primul rând, o voinţă de schimbare de atmosferă, şi, în al doilea rând, o dorinţă de primenire a uneltelor. Astfel, Ion Vatamanu va traduce, în 1969, din W. Whitman *Cântec despre mine însumi,* urmând ca mai apoi, favorizat de apariţia (în 1975, la Moscova) a unui volum antologic de poezie americană tradusă în limba rusă, să traducă, la rându-i, din mai mulţi poeţi de peste ocean, Sylvia Plath fiind, de asemenea, unul dintre autorii preferaţi (care ulterior îl va inspira şi pe Leo Butnaru, autorul unui ciclu de *Poeme şi poeţi ţinându-se de mână*, având drept moto următoarele cuvinte ale poetei americane: „La nouă dimineaţa, / E Arctica”, publicat în „România literară”, nr. 50, 18-24 decembrie 2002, p. 20) desigur, şi prin intermediul limbii ruse, căci, la acea la vreme, traducerile în limbile naţionale erau admise numai dacă operele erau tipărite în ruseşte. Aşa a apărut, în 1977, *Antologia poeziei americane,* ediţie prefaţată de traducătorul şi antologatorul Vatamanu, iar mai apoi şi alte traduceri din Robert Frost, A. Puşkin, E. Miezelaitis ş.a.

De fapt, interesul lui Vatamanu, de altfel ca şi al altor confraţi ai săi, pentru literatura universală conţine o anumită dorinţă de detaşare, de îndepărtare care trebuie înţeleasă ca o posibilitate de accedere la o literatură mai apropiată de viaţa reală. În ceea ce-l priveşte pe Ion Vatamanu, va căuta în poezia americană îmbinarea literaturii cu progresul, incursiunea directă a literaturii în viaţă, îmbinarea elementului autobiografic cu cel mitic, la William Carlos Williams, bunăoară (1883-1963), utilizarea unui limbaj cotidian şi a observaţiei directe. Toate acestea le vom întâlni, într-o formă mai mult sau mai puţin transfigurată, şi în poezia lui Ion Vatamanu. Lirica transoceanică îl atrage prin două calităţi remarcate de poetul nostru: *antisentimentalismul* şi *antiromantismul*. Să amintim între altele că exista în epocă un antiromantism asociat cu refuzul unui stil grandoman. Dacă poetul acceptă un filon romantic, în primul rând în felul cum îşi concepe retorica poeziei sale, acesta e justificat în măsura în care contribuie la transmiterea unui mesaj axat pe nevoia de libertate a gândirii artistice.

Cântecul, îngândurarea, reflexivitatea din poezia lui Vatamanu, care îşi au sorgintea inclusiv în „îndepărtatele şi asprele sunete ale cântecului american”,

se justifică până la un anumit punct prin căutarea „cifrului”, căutarea soluţiei pentru anihilarea echivocului din relaţia cu eul propriu şi cu lumea. Este un aspect cu o pondere aparte în lirica lui Vatamanu şi se cuvine să-l menţionăm, deoarece este şi foarte actual: după o perioadă relativ lungă de implicare a scriitorilor noştri în viaţa cetăţii, vine un moment în care se impune întrebarea în ce măsură autorii reuşesc să fie ei înşişi, să-şi păstreze individualitatea. Or, individualitatea poetului Vatamanu trebuie căutată în modalitatea lui de a descoperi realul. Demersul său poetic în acest sens urmează un traseu al „cântecului întrupat în om”, cu alte cuvinte, pentru poet reale nu sunt decât modele ideale, imaginile exemplare, arhetipurile. Miticul, imaginile capabile să reveleze adâncurile fiinţei, rosturile de primă importanţă, doar acestea au proprietatea de a reprezenta lumea reală. Adică, lumea reală a lui Vatamanu se află dincolo de cotidianul înşelător din versurile sale. Există în poezia lui Vatamanu o gravitate, un patos şi o exaltare care vorbesc despre participarea poetului cu toată fiinţa la tot ceea ce scrie, poezia sa constituindu-se ca un act de oficiere plină de freamăt. Intensitatea sensibilităţii şi aspiraţia spre absolut se regăsesc în acest „spaţiu al ştirii de sine”, cum şi-a definit el însuşi versurile. Toate acestea ne duc cu gândul spre „sensibilitatea aproape nefirească”, a lui Walt Whitman, spre voluptatea cu care poetul american trăia fiecare moment al vieţii, „acestea fiind principalele forţe care îi animă poezia” [148, p. 322]. Despre creaţia lui Walt Whitman s-a spus că se apropia de transcendentalişti datorită „marelui şi paradoxalului său efort de a uni democraţia şi sublimul”. Ambiţia aceasta este pusă de către Peter Conn, autorul *Istoriei literaturii americane,* pe seama devotamentului său faţă de valoarea artistică a Americii [83, p. 138], precum şi pe seama dorinţei sale de a mărturisi „liber, complet şi cu sinceritate despre o *Persoană*, o fiinţă omenească (eu însumi, în cea de a doua jumătate a sec. al XIX-lea, în America)” [apud: 83, p. 138]:

„Astăzi cânt despre mine;
Şi-n ceea ce zic despre mine vă puteţi încrede,
Pentru că fiecare atom al meu este şi al vostru”.
(*Cântec despre mine*).

Şi la Vatamanu raţiunea îndepărtării şi a apropierii se conţine, la fel ca şi în versurile citate, în fuziunea eului în colectivitate. Poetul a dezvoltat un întreg registru de motive, între care se aflau genealogia, înfruntarea nesfârşitului de firul de iarbă sau de cântecul mugurilor, pentru a sublinia setea de absolut şi, în acelaşi timp, de concret. Corelarea trăirii vii, frenetice, inconfundabilă prin concreteţe, cu metafizicul colportat de metafore relevante, care se profilează ca o formă de îndepărtare şi de întoarcere a poetului, transpare permanent:

„Am studiat valenţele lumii: ceea ce se leagă
şi ceea ce nu se leagă.

Mărginimea şi nemărginimea
Într-o legătură rotundă a gândirii”.
(*Cuvinte de cretă*).

Rotunjirea aceasta a mărginimii şi a nemărginimii în gândire finalizează un traseu al îndepărtării şi al apropierii cu care Vatamanu s-a familiarizat, inclusiv prin traducerile din Whitman, din care cităm:

„Noi ne-am rotit destul
în spaţii străine
şi iată-ne, în sfârşit, ajunşi acasă”.

Este un gând care l-a preocupat şi pe Ion Vatamanu, nu doar în poezie, ci şi în publicistică, unde îl întâlnim elucidat în felul următor: „Faptul că istoria de multe ori ne-a pus să ne pornim iară şi iară de la pământ a făcut să ne vedem mai bine în oglinda de ţărână, în adevărul pietrei şi al apei, al frunzei, rotindu-ne cu aripa asupra casei şi văzând în depărtare atât, cât nu ne-ar desparte, ci ne-ar apropia...” [83, p. 112].

Concepându-şi poezia ca act al gândirii, Vatamanu a evidenţiat motive multiple, între care se află genealogia, înfruntarea nesfârşitului de firul de iarbă, de cântecul mugurilor, pentru a sublinia setea de absolut şi, în acelaşi timp, de concret, care se profilează ca o formă de îndepărtare şi de întoarcere a poetului.

5.7.3. **Vectorul francez**

„Tradiţiile unei literaturi nu sunt doar cele intrinseci, scrie pe bună dreptate Nicolae Balotă, precizând că există o legătură, am putea spune ombilicală, a oricărei literaturi naţionale cu literatura universală, legătură care s-a făurit, desigur, în timp” [17, p. 16].

În general, dialogul intercultural se întemeiază pe dualitatea identitate – interculturalitate, care este axată pe nevoia de identitate şi pe corelativul ei – nevoia de alteritate. Semnificative sunt cuvintele lui Nicolae Balotă referitoare la raportul dintre eul artistic al scriitorului modern şi alteritate: „Nu suntem făcuţi pentru a rămâne singuri. Artistul mai puţin decât oricare altul. În zadar încearcă el uneori să-şi găsească izvoarele doar în sine însuşi. Oricât ar năzui – până la excesele uneori maniacale ale individualismului – spre singularizare, spre originalitate, el este şi rămâne un om dator oamenilor. Conştiinţa de a fi un ales a dus spre turnul de fildeş doar palide făpturi prea vulnerabile ale sfârşitului de veac, o asemenea conştiinţă fiind mult mai firesc imbold spre comunicare, spre dăruire de sine. Mitul Luceafărului, drag sufletului nostru, nu este acela al stelei tutelare luminând muritorilor şi făcând, iarăşi şi iarăşi – asemenea păsării din cântecul bătrânesc – efortul de a se face om, cât mai om” [17, p. 16]. Aşa cum reiese din afirmaţia de

mai sus, Nicolae Balotă pune nevoia de dialog sub semnul umanismului, originalitatea constituindu-se nu neapărat „insular”, „izolat”: „A fi original nu înseamnă a fi insular, izolat într-un domeniu excentric”.

Relaţia literaturii basarabene cu literatura franceză s-a făurit, în perioada interbelică, sub influenţa simbolismului, fapt demonstrat convingător de către E. Hotineanu [vezi: 158]. Exemplele doveditoare au fost depistate în creaţia unor tineri scriitori din perioada respectivă, ca Nicolai Costenco ori Petru Stati. Nu sunt de neglijat nici influenţele parnasiene ce transpar în motive antice (precum Pompei, Cleopatra ş.a.).

După cel de-al Doilea Război Mondial tendinţa lui Paul Valéry „de a crea o poezie «intelectuală» care îmbină şi respectul pentru tradiţiile clasice (poeţii antici Leonardo da Vinci, Racin, Goethe), şi contrastează cu cultul raţionalismului...” l-a obsedat pe Paul Mihnea, ale cărui traduceri din Valéry vorbesc, de fapt, despre tentaţia estetismului şi a manierismului în contextul literar al timpului respectiv.

De remarcat şi tendinţa inversă, de punere în circuitul francez a literaturii de la noi. Astfel, îndemnaţi de curiozitatea cunoaşterii limbii române, ghidaţi de neobositul lor îndrumător, regretatul Valeriu Rusu, profesor, directorul Departamentului de Lingvistică Comparată şi Română de la Universitatea Provence, mai mulţi tineri francezi au ajuns în extremitatea estică a latinităţii agitând sonorităţile limbii noastre atât de înrudită cu franceza lor maternă. Iată numele autorilor traducerilor incluse în volumul *Echos poétiques de Bessarabie* (*Moldavie*): Corinne Marsala, Jean-Marc Dardet, Sandra Ferrero, Anne-Christine Roman, Frank Juin, Christine Mancini, Carole Page, Sabine Retout, Sylvie Moine, Cathy, Guillaume Bouffier-Toucas, Caroline Basset, Nathalie Vierucci, Brys Bonnal, Machaïlle Depret, Sophie Marcaggi, Sylviane Champagnac, Sabine Retout, Emmanuelle Hautefeuille et Marjorie Pignol, Sébastien Bonnays, Tania Mendez, Marie-Pierre Beveraggi, Carline Combes et Karine Gade, Magali Chappat, Françoise Buron-Martiniani, R. Peirano, Pascale Goubert, Romain Viellard, Régis Lillo, Mary-Anne Peloux-Prayer, Carmen Mihai, Estelle Variot, Bourrely Ophélie, M. Jean-Blain, Pascale Pila, Isabelle Bertrand, Corine Manivet, Elisabeth Ciccarelli, Anne-Marie Ricci, Fabienne Rouzaud, Christine Lai, Patricia Brun, Nathalie Fernandez, Romain Viellard, Carole Guignes, Valérie Pequay, Valérie Bastello, Caroline Agricol, Rémo Mugnaioni, Céline Portet, Fatouma Houmed, Laurence Agricole, Sabine Magesse.

Aceşti tineri s-au lăsat cuceriţi de poezia basarabeană contemporană. Reprezentată prin 32 autori ce fac parte din câteva promoţii: de la şaizecişti şi şaptezecişti până la nouăzeciştii ce îşi adoptă ca pe un titlu de glorie numele de postmodernişti, *Antologia* întruneşte şi voci „clasicizate”, foarte apropiate de stratul folcloric şi cel clasico-romantic al culturii basarabene aflată în căutarea surselor

ei interioare, cu voci tinere autoreferenţiale, angajate cu precădere în, cum ar spune Marin Mincu, „ofensiva textului”.

Criza certitudinii de sine, raportată mai întâi la etnia română din Basarabia, vizează individul. Căutarea propriei interiorităţi include tristeţi incurabile plasate la hotarul dintre viaţă şi moarte (L. Lari), contemplarea scurgerii timpului pe un ton elegiac punând la îndoială tot şi toate câte se întâmplă (D. Matcovschi), a timpului cu „mers de pumă” (N. Dabija) sau a orelor de iubire revenind ca o amintire în privirea molatică a unui personaj feminin gata să răspundă la provocările vieţii (I. Nechit). Tentaţia de a trece dincolo de sensibilitatea scoasă din echilibru, aidoma lui Făt-Frumos, dincolo de moartea provocată de viziuni halucinante (N. Popa), parabola concepută în stil modern, dar izvorâtă din substratul durabil al unei mentalităţi seculare (V. Romanciuc), potolirea setei de transcendental prin descoperirea valorii insignifiantului (Em. Galaicu-Păun şi A. Suceveanu) sau prin rostogolirea mărului discordiei într-un spaţiu marcat de confuzia voită dintre sacru şi profan (S. Baştovoi) dezvăluie voinţa de rescrierea metafizicii unui personaj aflat în plină modernitate. Revolta contra viselor în roz şi deopotrivă contra „pumnului strâns al istoriei” (L. Bălteanu), explorarea expresiei gnomice pentru a surprinde linia sinuoasă a unui destin proiectat pe ecranul dezamăgirilor (L. Butnaru) sau explorarea virtuţilor stilului publicistic, suprasolicitat de multe ori în scopul definirii unor stări de disconfort şi de inutilitate, mărturisesc aceleaşi oscilaţii specifice poeziei din toate timpurile, când autorul se află la hotarul dintre a învinge inerţiile cuvântului şi de a fi un învins.

De la imperativul etic direct al lui L. Damian şi „legământul” cu Eminescu şi cu toate valorile spirituale ale pământului natal (Gr. Vieru şi N. Costenco) până la nevoia personajului liric de a-şi demonstra şi reconfirma existenţa (în poezia lui E. Cioclea), inclusiv prin definirea poeziei ca „împlinire de suflet singur” (I. Vatamanu), profilul liricii basarabene a fost transpus cu fidelitate în tiparele maleabile ale limbii franceze.

Antologia ne propune o viziune generală de ansamblu şi nu pretinde la o structurare după alte criterii decât cel alfabetic. Valorile sunt receptate în funcţie de gustul tinerilor traducători care au pus la dispoziţia vorbitorilor de limbă franceză o filă de poezie europeană estică, gest „de solidaritate intelectuală şi de emoţie estetică” (V. Rusu), care merită toată gratitudinea.

Estelle Variot, menţionăm acest lucru, a efectuat cele mai multe traduceri din antologia amintită, precum şi după publicarea acesteia, astfel încât adunate ele ar putea constitui un volum de autor. Estelle, care face parte din Atelierul de Traduceri şi Plurilingvism al Universităţii din Provence, dirijat de către profesorul Valeriu Rusu, a avut în şantier două lucrări cu un punct comun: două dicţionare specializate. Primul, intitulat *Dicţionăraş de cuvinte tehnice şi altele greu de înţeles* (Iaşi, 1851), i-a servit drept suport pentru elaborarea tezei de doctorat rea-

lizată sub conducerea profesorului Valeriu Rusu. Publicat de către Teodor Stamati (1812-1852), dicţionarul, dictat de necesitatea fixării normelor limbii române, este prezentat (cu multe detalii) din perspectiva înnoirii şi îmbogăţirii limbajului. Demnă de o înaltă apreciere este meticulozitatea şi atitudinea plină de atenţie de care dă dovadă tânăra cercetătoare în descrierea lucrărilor în cauză.

Reluând motivul privighetorii – *la rossignole* – dintr-o poezie a lui Vasile Romanciuc (dar să n-o trecem cu vederea şi pe cea din versurile lui Grigore Vieru, înrudită cu privighetoarea din poezia lui Lucian Blaga), Alexandre Marque le consacră poeţilor basarabeni o poezie în care transpare un sentiment de înrudire cu autorii vizaţi.

Versurile scrise de Alexandre sunt străbătute de o reflexivitate mai puţin specifică timpului nostru, în care poeţii tind să se regăsească în fuga lor de ei înşişi. Tânărul francez e absorbit de atmosfera de „pace dansând sub ochii noştri”, dar pe care noi nu o vedem, de nopţi cu păsări alinând umbrele ce noaptea o plâng, de păsări-îngeri ai soarelui răspândind rugăciuni pentru ca lumea să poată visa şi surâde.

„Eu trebuie să cuceresc viaţa cu un surâs”, îşi spune una dintre traducătoare, Tania Mendez. „Casa mea nu-i nimic altceva pentru mine decât o închisoare”, scrie tânăra afectată de o boală gravă. Pentru ea poezia înseamnă şansa de a-şi trăi *corect* viaţa. Limbajul „politizat” este acordat la nevoia de comunicare a omului aflat în mrejele suferinţei fizice agravate de suferinţa morală, aceasta din urmă fiind provocată de indiferenţa societăţii care este închisă în faţa celor mai firavi. În existenţa acestei tinere nu e loc pentru amăgire, care îşi autocaracterizează poemele drept *un strigăt al inimii* (*ils sont un cri du coeur!*), poezia fiind pentru ea *cel mai frumos limbaj Universal în Lume*. Este evidentă apropierea de Magda Isanos şi Steliana Grama.

Cu siguranţă, dialogul dintre poezia basarabeană tradusă în franceză şi poezia tinerilor francezi care au cunoscut-o îşi lasă amprentele în atmosfera de seninătate şi de deschidere totală către dialogul dintre literaturi.

BIBLIOGRAFIE

1. C. Abăluţă, *Pe noi n-a avut cine să ne informeze întru genialitate* // „Poesis", Satu-Mare, nr. 73, ianuarie-februarie 1996.
2. Gh. Achiţei, *Filozofia şi estetica specificului naţional*, în *Naţional şi universal*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
3. *Aesthesis carpato-dunărean*. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Florin Mihăilescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, 495 p.
4. S. Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, Bucureşti, 2000, 318 p.
5. G. Andreescu, *Nu figurează nicio dezbatere teoretică din Occident*, revista „Timpul", Iaşi, nr. 124, din 4 aprilie 2009.
6. M. Anghelescu, *Cămaşa lui Nessus*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.
7. *Antologia poeziei americane*, trad. şi pref. de I. Vatamanu, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1977.
8. D. Apetri, *Arta replăsmuirii artistice*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2008, 280 p.
9. G. C. Argan, *Arta modernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.
10. M. Arsith, *Umanul şi divinul, o abordare semiotică în cadrul unei paradigme occidentale*, în vol. *Semiotics beyond limits*. Proceedings of the First ROASS Conference, Bacău – Slănic Moldova, 2006, 804 p.
11. G. Astaloş, *Exilul. Memoria unei memorii*, Bucureşti, Editura Casa Radio, 2003.
12. E. Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realului în literatura occidentală*, Traducere de I. Negoiţescu, Editura Polirom, Iaşi, 2000. 515 p.
13. *Avangarda rusă*, vol. I, *Poezia*, Antologie, trad. şi pref. de L. Butnaru, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2006, 468 p.
14. A. E. Baconsky, *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, 497 p.
15. A. E. Baconsky, *Poeţi şi poezie*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, 316 p.
16. N. Balotă, *Calea, adevărul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995.
17. N. Balotă, *Tradiţie şi originalitate*, în revista „Ramuri", iulie-august, 2007.
18. J. Baudrillard, M. Guillaume, *Figuri ale alterităţii*, Editura Paralela 45, Piteşti – Bucureşti, 2002, 132 p.
19. N. Băciuţ, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, vol. I, Editura Nico, Târgu-Mureş, 2005.

20. S. Beckett, *Destăinuiri*, în revista „Secolul 20”, nr. 3, 1968.
21. N. Berdiaev, *Filozofia istoriei*, Institutul European, Iaşi, 1996.
22. E. Bernea, *Cristi şi condiţia umană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1996, 107 p.
23. E. Bernea, *Dialectica spiritului modern*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007, 111 p.
24. Vl. Beşleagă, *A refuza şi a rezista este ceva ce ţine de vocaţie*, interviu, în „Basarabia”, nr. 7-8, 1994.
25. Vl. Beşleagă, *Dialoguri literare*, ediţie îngrijită de Alexandru Burlacu, Chişinău, Imprimeria BNRM, 2006, 288 p.
26. W. Biemel, *Heidegger*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
27. N. Bileţchi, *Analize şi sinteze critice*, Editura Elan-Poligraf, Chişinău, 2007, 335 p.
28. N. Bileţchi, *Romanul şi contemporaneitatea*, Editura Ştiinţa, Chişinău, 1984.
29. I. Biriş, *Istorie şi cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996
30. L. Blaga, *Apriorism românesc*, în *Naţional şi universal*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987, 422 p.
31. L. Blaga, *Introducere în cursul de filozofie a religiei*, în „Manuscriptum”, nr. 4, 1974.
32. L. Blaga, *Opere*, vol. 2, Editura Ştiinţa, Chişinău, 1995.
33. L. Blaga, *Religie şi spirit*, în *Opere*, vol. 10, *Trilogia valorilor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.
34. I. Bot, *Elemente ale poeticii optzeciste. Realizarea şi implicaţiile eterogenităţii stilistice*, în vol. *Semiotica şi poetica*. 5. Lucrările celui de al V-lea Simpozion de stilistică-poetică-semiotică, 16-17 nov. 1990.
35. E. Botezatu, *Poezia meditativă moldovenească*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1973.
36. J. Boutière, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2008, 364 p.
37. N. Breban, *Idee europeană*, revista „Contemporanul”, nr. 5, mai 2003.
38. A. Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, în *Antologie de poezie modernă. Poeţi moderni despre poezie*, Editura Leca Brâncuş, Bucureşti, 1997, *Antologie* de Al. Muşina şi R. Bucur, 245 p.
39. L. Briedis, *Cu gândul la un continent spiritual*, în „Limba Română”, nr. 11-12 (173-174) 2009.
40. L. Briedis, *Privighetoarea şi şarpele*, în volumul *Meridiane 83*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1983.
41. Em. Bucov, *Unele probleme ale poeziei noastre*, în „Nistru”, nr. 1, 1967.
42. A. Burlacu, *Critica în labirint*, Editura ARC, Chişinău, 1997, 223 p.

43. A. Burlacu, *Poezia basarabeană şi antinomiile ei*, Chişinău, 2001, 347 p.
44. A. Burlacu, *Texistenţe I. Drama zborului frânt*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2007, 250 p.
45. T. Butnaru, *Poezia anilor '60-'70 sub semnul mitologiei autohtone*, în vol. *Orientări artistice şi stilistice în literatura contemporană*, I, CE U.S.M., Chişinău, 2003, 329 p.
46. N. Cabasila, *Tâlcuirea dumnezeieştii liturghii şi Viaţa lui Isus Hristos*, Editura Episcopiei Bucureştilor, 1989.
47. R. Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, 400 p.
48. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, 1058 p.
49. P. Caraman, *De la instinctul de autoorientare la spiritul critic axat pe tradiţia autohtonă. Reflecţii asupra conceptului despre specific etnic în literatură, ca emanaţie a sursei folclorice*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ovidiu Bârlea, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1994, 196 p.
50. E. Cassirer, *Eseu despre om. Introducere în filozofia culturii umane*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, 209 p.
51. Vl. Cavarnali, „Viaţa Basarabiei", nr. 10, septembrie 1936.
52. M. Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, 405 p.
53. M. Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, 335 p.
54. M. Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, 254 p.
55. M. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, 568 p.
56. J. Chevalier, Al. Cheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, în 3 vol., Editura Artemis, Bucureşti, 1995, vol. III, 533 p.
57. M. Cimpoi, *Basarabia sub steaua exilului*, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1994, 222 p.
58. M. Cimpoi, *Fenomenul basarabean sub semnul păsării Phoenix*, în „Caiete critice", nr. 1-3 (74-76), 1994.
59. M. Cimpoi, *Focul sacru*, Editura Cartea Moldovenească, Chişinău, 1975, 223 p.
60. M. Cimpoi, *Ion Hadârcă*, în *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, vol. E-K.
61. M. Cimpoi, *Întoarcere la izvoare*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1985, 156 p.
62. M. Cimpoi, *Critice II. Centrul şi marginea*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2002, 194 p.

63. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Editura ARC, Chişinău, 1997, 430 p.
64. A. Ciobanu-Tofan, *Spiritus loci. Variaţiuni pe o temă*, Editura Gunivas, Chişinău, 2001, 208 p.
65. I. Ciocanu, *Dincolo de literă. Incursiuni în procesul literar contemporan*, Editura Augusta, Timişoara, 2002, 257 p.
66. I. Ciocanu, *Dreptul la critică. Articole, eseuri*, Editura Hyperion, Chişinău, 1990, 384 p.
67. I. Ciocanu, *Permanenţe. Eseuri critice*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1982, 175 p.
68. I. Ciocanu, *Rigorile şi splendorile prozei rurale*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2000, 151 p.
69. I. Ciocanu, *Salahorind...*, Editura Phoenix, Chişinău, 2008, 283 p.
70. C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Institutul European, Bucureşti, 1997, 381 p.
71. C. Ciopraga, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1990.
72. C. Ciopraga, *Simbolistică universală, viziune naţională în poveştile lui Ion Creangă*, „Dacoromania", nr. 6, 1978.
73. C. Ciopraga, *Vocaţii şi dimensiuni specifice*, în vol. *Aesthesis carpato-dunărean*. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Florin Mihăilescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, 495 p.
74. E. Cioran, *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti, 1990.
75. E. Cioran, *Ţara mea. Mon pays*, ediţie bilingvă, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
76. Th. Codreanu, *A doua schimbare la faţă (O cercetare transdisciplinară a civilizaţiei române moderne)*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2008, 459 p.
77. Th. Codreanu, *Anatol Codru – poezia pietrei*, în vol. *Basarabia sau drama sfâşierii*, Editura Scorpion, Galaţi, 2003, p. 225.
78. Th. Codreanu, *Duminica mare a lui Grigore Vieru*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2004, 413 p.
79. Th. Codreanu, *Transmodernismul*, Editura Junimea, Iaşi, 2005, 291 p.
80. Th. Codreanu, *Zece argumente pentru intrarea în canonul literar a lui Grigore Vieru*, „Literatura şi Arta", nr. 44, 2010.
81. A. Compagnon, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, Editura Art, Bucureşti, 2008, 346 p.
82. Conferinţele *Cuvântul, Identitate românescă – identitate europeană*, 2 vol., coord. M. Martin, Editura Cuvântul, Bucureşti, 2008, 693 p.
83. P. Conn, *O istorie a literaturii americane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.
84. S. Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.

85. M. Constantinescu, *Forme în mişcare. Postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 139.
86. H. Corbu, *Deschidere către valori*, Editura Cartea Moldovenească, Chişinău, 2003, 466 p.
87. V. Coroban, *Pagini de critică literară*, Editura Cartea Moldovenească, Chişinău, 1971, 179 p.
88. V. Coroban, *Scrieri alese*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1983.
89. V. Coroban, *Studii, articole, recenzii*, Editura Cartea Moldovenească, Chişinău, 1968, 383 p.
90. N. Costenco, „Viaţa Basarabiei", nr. 10, 1934.
91. E. Coşeriu, *Există o etică particulară a ştiinţei şi a omului de ştiinţă*, interviu cu Eugenia Guzun în revista „Sud-Est", 2001.
92. L. Cotorcea, *În căutarea formei*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1995, 383 p.
93. A. Cotruş, *Meditaţii critice*, ed. îngrij. şi studiu introd. de Şt. A. Doinaş, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
94. Gh. Crăciun, *Structuri deschise. Studii şi articole*, vol. I, Editura Universităţii „Transilvania", Braşov, 1996.
95. A. Cotruş, *Meditaţii critice*, ed. îngrij. şi studiu introd. de Şt. A. Doinaş, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
96. N. Crainic, *Puncte cardinale în haos*, Editura Timpul, Iaşi, 1996, 237 p.
97. D. Cristea-Enache, *Funcţia Vieru*, în revista „Convorbiri literare", nr. 10 (166), 2009.
98. A. Damaso, *Poezia spaniolă*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, 555 p.
99. L. Damian, *Cavaleria de Lăpuşna*, revista „Moldova", supliment, nr. 11, 1985.
100. N. Danilov, *Pe marginea funeraliilor lui Grigore Vieru*, „Limba Română", nr. 1-4, 2009.
101. M. Diaconu, *Feţele poeziei. Fragmente critice*, Editura Junimea, Iaşi, 1999, 204 p.
102. M. A. Diaconu, *Mişcarea* ***iconar****. Literatură şi politică în Bucovina anilor '30*, Editura Timpul, Iaşi, 1999, 219 p.
103. M. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Braşov, 2002, 190 p.
104. *Dicţionarul general al literaturii române*, 7 vol., Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005-2009.
105. *Dicţionarul scriitorilor români din Basarabia. 1812-2006*, Editura Prut Internaţional, Chişinău, 2007, 504 p.
106. Şt. A. Doinaş, *Eu şi celălalt*, în revista „Viaţa românească", 1-2, 1996.
107. Şt. A. Doinaş, *Măştile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

108. Şt. A. Doinaş, *Poeţi străini*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997.
109. M. Dolgan, *Crez şi măestrie artistică*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1982, 318 p.
110. M. Dolgan, *Poezia contemporană, mod de existenţă în metaforă şi idee*, Editura Elan Poligraf, Chişinău, 2007, 658 p.
111. M. Dolgan, *Metafora este poezia însăşi*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2009, 679 p.
112. J.-M. Domenach, *Anchetă despre ideile contemporane*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.
113. I. Druţă, *Scrieri*, în 4 volume, Editura Hiperion, Chişinău, 1990.
114. C. Dubar, *Criza identităţilor. Interpretatrea unei mutaţii*, Editura Ştiinţa, Chişinău, 2003, 231 p.
115. A. Dumitriu, *Homo universalis*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990.
116. A. Dumitru, *Literatura română din Basarabia între complexe şi complexitate (II)*, revista „Ex ponto", nr. 1 (26), ianuarie-martie 2010.
117. G. Durand, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, Bucureşti, 1999, 207 p.
118. U. Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanţa, 1996, 412 p.
119. U. Eco, *Opera deschisă*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
120. M. Eckart, *Cartea mângâierii dumnezeieşti*, Botoşani, 1995.
121. M. Eliade, *Arta de a muri*, Editura Moldova, Iaşi, 1994.
122. M. Eliade, *Imagini şi simboluri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
123. M. Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, 3 vol., Editura Universitas, Chişinău, 1992.
124. M. Eliade, *Încercarea labirintului*, Bucureşti, 1990.
125. M. Eliade, *Mefistofel şi Androginul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
126. M. Eliade, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
127. M. Eliade, *Profetism românesc*, vol. I, *România în eternitate*, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990.
128. M. Eliade, *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
129. T. S. Eliot, *Tradiţia şi talentul personal*, în vol. Romulus Bucur, Alexandru Muşina, *Antologie de poezie modernă. Poeţi moderni despre poezie*, Editura Leca Brâncuş, Bucureşti, 1997.
130. *Eseişti spanioli*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, 528 p.
131. *Fenomenul artistic Ion Druţă*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2008.
132. I. Filipciuc, *Limitaţii la Mioriţa* // revista „Mioriţa", Câmpulung Moldovenesc, nr. 1/11, 23 martie 1996.
133. H. Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, 335 p.

134. H.-G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
135. Em. Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie. Ultimul deceniu*, Editura Cartier, Chişinău, 1999, 280 p.
136. Ortega y Gasset, *Revolta maselor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 126.
137. A. Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare*, Chişinău, 2006, 276 p.
138. A. Gavrilov, *Ecouri în romanul moldovenesc (I)*, în „Tinerimea Moldovei", 23 iulie 1967.
139. A. Gavrilov, *Ecouri în romanul moldovenesc (II)*, în „Tinerimea Moldovei", 26 iulie 1967.
140. A. Gavrilov, *Personalitatea criticului*, în vol. V. Coroban, *Scrieri alese*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1983.
141. T. Găluşcă, *Petre Ştefănucă – simbol*, în vol. *Petre Ştefănucă. 1906-1942*, Chişinău – Ialoveni, 2006.
142. G. Georgiu, *Istoria culturii române moderne*, Bucureşti.
143. Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
144. B. Ghiu, *Comunicare internă, comunicare externă*, revista „Cuvântul", serie nouă, nr. 3, 2007.
145. P. Goma, *Basarabia, roman* // „Viaţa Basarabiei", nr. 1, 2002.
146. P. Goma, *Mi-a căzut cartea de istorie în cap încă de când eram de cinci ani*, „Limba Română", Chişinău, nr. 5-6, 1996.
147. A. Grati, *Privirea Euridicei. Lirica feminină din Basarabia. Anii '20-'30*, Chişinău, 2007.
148. D. Grigorescu, *Dicţionarul literaturii americane*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1999.
149. N. Groeben, *Psihologia literaturii. Ştiinţa literaturii între hermeneutică şi empirizare*, Bucureşti, 1978, 365 p.
150. G. Gusdorf, *Mit şi metafizică*, Editura Amarcord, Timişoara, 1996.
151. P. Halippa, „Viaţa Basarabiei", nr. 1, 1934.
152. P. Halippa, „Viaţa Basarabiei", nr. 2, 1934.
153. J. Habermas, *Discursul filozofic al modernităţii. 12 prelegeri*, Editura All Educaţional, Bucureşti, 2000.
154. D. Harvey, *Condiţia postmodernităţii. O cercetare asupra originilor schimbării culturale*, traducere de C. Gyurcsik, I. Matei, Editura Amarcord, Timişoara, 391 p.
155. I. Hassan, *Postmodernismul oferă noi deschideri*, interviu, în vol. I. B. Lefter, *Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Piteşti – Braşov – Bucureşti – Cluj-Napoca, 284 p.
156. A. Hâncu, Gr. Botezatu, *Petre V. Ştefănucă – o viaţă scurtă dar prodigioasă*, în „Basarabia", nr. 7-8, 1997.

157. M. Heidegger, *Originea operei de artă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
158. E. Hotineanu, *Lirica interbelică din Basarabia şi poezia franceză modernă*, Editura Atos, Bucureşti, 2001.
159. F. Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul sec. al XX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
160. J. Huizunga, *Homo Ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
161. J. Huizunga, *Olanda ca mediator*, în „Secolul 20", nr. 349-350-351.
162. G. Ibrăileanu, *Caracterul specific naţional în literatura română*, în „Pagini basarabene", nr. III, martie, 1936.
163. R. Ilie, *Poetica manifestului literar. Aspecte ale avangardei române*, Editura Universităţii „Transilvania", Braşov, 2007, 211 p.
164. A. Iliescu, *Vocaţia modernităţii în literatura contemporană română*, Editura Adria-pres, Bucureşti, 2001, 159 p.
165. E. Indrieş, *Dimensiuni ale poeziei române moderne*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, 259 p.
166. E. Ionescu, *Însinguratul*, Editura Albatros, Bucureşti, 1990.
167. E. Ionescu, *Între vis şi viaţă. Convorbire cu Claude Bonnefay,* revista „Ramuri", nr. 10 (316), 1990.
168. E. Ionescu, *Note şi contranote*, Bucureşti, 1998.
169. E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, Bucureşti, 2001.
170. N. Ionescu, *Curs de istorie a logicii*, Editura Himanitas, Bucureşti, 1994.
171. N. Ionescu, *Problema mântuirii în Faust al lui Goethe*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1996.
172. V. Krauss, *Probleme fundamentale ale ştiinţei literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, 164 p.
173. J. Kristeva, *Noile maladii ale sufletului*, Editura Trei, Bucureşti, 2005, 236 p.
174. M. Kundera, *Testamente trădate*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, 273 p.
175. L. J. Lamm, *Ideea de trecut, Istorie, Ştiinţă şi practică în psihanaliza americană. Bingampton*, Editura Sigmund Freud, Cluj-Napoca, 1995.
176. A. Lăcătuş, *Modernitatea conservatoare. Aspecte ale culturii Europei Centrale*, Editura Universităţii „Transilvania", Braşov, 2009, 210 p.
177. N. Leahu, *Poezia generaţiei '80*, Editura Cartier, Chişinău, 2000, 315 p.
178. L. Leonte, *Modernul Ibrăileanu*, revista „Timpul", Iaşi, nr. 75, 2005.
179. J. Le Rider, *Jurnale intime vieneze*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
180. I. B. Lefter, *Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Piteşti – Braşov – Bucureşti – Cluj-Napoca, 284 p.
181. G. Liiceanu, *Uşa interzisă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

182. *Literatura română postbelică*. Integrări, valorificări, reconsiderări, coordonator dr. hab. Mihail Dolgan, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 1998, 815 p.
183. J.-F. Lyotard, *Condiţia postmodernă*, Editura Babel, Bucureşti, 1993, 113 p.
184. J.-F. Lyotard, *Postmodernismul pe înţelesul copiilor. Corespondenţă 1982-1985*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, p. 78.
185. N. Manolescu, *Despre poezie*, în vol. *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949)*, antologie în 2 vol., alcăt. Gabriela Omăt, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2008, vol. I, 673 p.
186. N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, 240 p.
187. N. Manolescu, „România literară”, 18-24 decembrie 2002.
188. P. Marcea, *Naţional şi universal. Antologie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, 422 p.
189. A. Marino, *Prezenţe româneşti şi realităţi europene*, Editura Polirom, Iaşi, 2004.
190. A. Marino, *Noţiunea de valoare în literatura comparată*, în „Revista de istorie şi teorie literară”, tom. 22, nr. 4, 1973.
191. A. Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1969.
192. M. Martin, *Cultura română între comunism şi naţionalism*, revista „22”, 31octombrie 2002.
193. A. Matei, *Antimodernii sau „reacţionarii şarmanţi”*, în „România literară”, nr. 9, 2006.
194. I. Mavrodin, *Hazard şi artă poetică*, prefaţă la volumul Proust, *În căutarea timpului pierdut. La umbra fetelor în floare*, Editura Univers, Bucureşti, 1988.
195. I. Mavrodin, *Scriitori, vinuri şi brânzeturi*, „Convorbiri literare”, nr. 9 (165), 2009.
196. D. H. Mazilu, *Noi şi ceilalţi. Fals tratat de imagologie*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, 259 p.
197. D. Mănucă, *Lectură şi interpretare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, 239 p.
198. D. Mănucă, *Literatură şi ideologie*, Editura Timpul, Iaşi, 2005, 248 p.
199. D. Mănucă, *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, 287 p.
200. Ch. Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, 232 p.
201. E. Meister, *Cartea mângâierii dumnezeieşti*, Botoşani, 1995.
202. T. Melnic, *Valori naţional-universale în creaţia lui Ion Druţă*, în vol. *Fenomenul artistic Ion Druţă*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2008, 756 p.

203. P. E. Michelson, „România literară”, nr. 6 din 16 februarie 2007.
204. D. Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, 383 p.
205. Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism. Memorialistica sau trecutul ca reumanizare*, Editura Polirom, Iaşi, 2004, 494 p.
206. F. Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanţa, 2002, 330 p.
207. Ş. Mincu, *Mioriţa – o hermeneutică ontologică*, Editura Pontica, Constanţa, 2002, 488 p.
208. R. Munteanu, *Literatura europeană modernă*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000, 403 p.
209. R. Musil, *Discurs la sărbătorirea lui Rilke*, „Secolul 20”, nr 3-4, 1987.
210. A. Muşina, R. Bucur, *Antologie de poezie modernă. Poeţii moderni despre poezie*, Editura Leca Brâncuş, Bucureşti, 1997, 245 p.
211. A. Muşina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Editura Cartier, Chişinău, 1997, 236 p.
212. E. Negrici, *Antim. Logos şi personalitate*, Editura Minerva, Bucureşti, 262 p.
213. Nietzsche, *Amurgul zeilor*, Bucureşti, 1993.
214. Nietzsche, *Genealogia moralei*, Bucureşti, 1998, 289 p.
215. C. Noica, *Lumea de mâine*, Târgu-Mureş, ed. XXI, Caiete,1 (Publicaţie periodică a Editurii XXI), 1991, (redactor Anton Cosma).
216. C. Noica, *Povestiri despre om*, Bucureşti, 1980.
217. A. Olaru, *Cervatiuc Don Quijote punte între mituri*, Editura Floare Albastră, Bucureşti, 2006, 234 p.
218. G. Omăt, *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949)*, în 2 vol., Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2008.
219. R. Otto, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj, 1992, 234 p.
220. R. Otto, *Despre numinos*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, 275 p.
221. D.-H. Pageaux, *Literatura generală şi comparată*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, 245 p.
222. S. Paleologu Matta, *Jurnal hermeneutic*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997, 185 p.
223. S. Paleologu Matta, *Răspuns la Ancheta revistei „Convorbiri literare”*, în „Convorbiri literare”, nr. 3 (135), martie, 2007.
224. P. P. Panaitescu, *Ştefan cel Mare. O încercare de caracterizare*, în vol. *Ştefan cel Mare şi Sfânt 1504-2004. Portret în istorie*. Carte tipărită cu binecuvântarea Înalt Prea Sfinţitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei şi Rădăuţilor, Sfânta mănăstire Putna, 2003.
225. O. Papadima, *O viziune românească a lumii*, Editura SAECULUM I.O., Bucureşti, 1995, 191 p.

226. E. Papu, *Principiul feminin la Eminescu*, în „Viaţa românească”, nr. 6, 1969.
227. E. Papu, *Scriitori-filozofi în cultura română*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1994, 96 p.
228. C. Pavel, *Andre Malraux, literatura valorilor umane*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, 189 p.
229. S. Pavlicenco, *Receptare şi confluenţe. Studii de literatură universală şi comparată*, U.S.M., Chişinău, 1999, 180 p.
230. I. Pârvu, *Studiu introductiv* la Tudor Vianu, *Filozofia culturii şi teoria valorilor*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, 671 p.
231. C. Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în vol. *Camil Petrescu, Teze şi antiteze, Eseuri alese*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
232. M. Petreu, *Paul Goma, între depoziţie şi fantasmare*, prefaţă la vol. Paul Goma, *Arta refugii*, Bucureşti, 1991.
233. I. Petrovici, *Din cronica filozofiei româneşti*, Institutul European, Iaşi, 2005. 207 p.
234. Ramón Menéndez Pidal, *Câteva caractere particulare ale literaturii spaniole*, în vol. *Eseişti spanioli*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
235. P. Poantă, *Cercul de la Sibiu*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997, 158 p.
236. *Poetica americană. Orientări actuale*. Studii critice, antologie, note şi bibliografie de M. Borcilă şi R. McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, 384 p.
237. *Poeţi francezi*. Antologie şi trad. de Aurel Rău, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, 275 p.
238. *Poezie americană*. Antologie, traducere şi prefaţare de Ion Vatamanu, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1977.
239. M. Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I, Editura Semne, Bucureşti, 2009.
240. M. Popa, *Octavian Goga între colectivitate şi solitudine*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, 248 p.
241. C. Popovici, *Mihail Eminescu. Viaţa şi opera*, Editura A.Ş.M., Chişinău, 2001. 542 p.
242. C. Popovici, *Aprecieri şi medalioane literare*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1979, 231 p.
243. M. Ralea, *Fenomenul românesc*, Editura Albatros, Bucureşti, 1997 362 p.
244. A. D. Rachieru, *Elitism şi postmodernism. Postmodernismul românesc şi circulaţia elitelor*, Editura Garuda-art, Chişinău, 2000, 290 p.
245. A. D. Rachieru, *Odiseea limbii române (trei cruciaţi, Alexei Mateevici, Eugen Coşeriu, Grigore Vieru)*, „Limba Română”, nr. 7-8, anul XIX, 2009.

246. A. Raymond, *Spectatorul angajat, interviu cu Jean-Lui Messica şi Dominique Wolton*, trad. de Miruna Tătaru-Cazaban, Editura Nemira, Bucureşti, 1999.
247. N. Râmbu, *Valoarea sentimentului şi sentimentul valorii*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010, 174 p.
248. P. Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timişoara, 2004.
249. P. Ricoeur, *Timpul povestit*, în „Revue de metaphysique et de morale", nr. 41, octombrie-decembrie, 1984.
250. A. Robbe-Grillet, *Cuvânt înainte la o viaţă de scriitor*, Editura Cartier, Chişinău, 2006.
251. N. Roşu, *Zăpăceala modernistă. Idei răzleţe dintr-o conferinţă. Fenomenul modernist*, în *Modernismul literar românesc*, vol. II, Antologie de G. Omăt, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2008, 421 p.
252. I. Rotaru, *Creaţia lui Ion Druţă în timp, spaţiu şi istorie*, în vol. *Fenomenul artistic Ion Druţă*, Editura Tipografia Centrală, Chişinău, 2008, 750 p.
253. L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944, 301 p.
254. St. Santerres-Sarkany, *Teoria literaturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000, 139 p.
255. *Scriitori de la „Viaţa Basarabiei"*, Editura Hiperion, Chişinău, 1990, 318 p.
256. P. Semen, *Învăţătura despre sfânt şi sfinţenie în Vechiul Testament*, Iaşi, 1993, 170 p.
257. E. Simion, *Grigore Vieru, un poet cu lira-n lacrimi*, în „Caiete critice", nr. 1-3 (74-76), 1994.
258. E. Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, Bucureşti.
259. E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, 501 p.
260. I. Simuţ, *Reabilitarea ficţiunii*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, 464 p.
261. V. Soloviov, *Petre Ştefănucă*, „Limba şi literatura moldovenească", nr. 1, 1989.
262. D. Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune,* Editura Liturghia Ortodoxă, Craiova, Mitropolia, 1986, 440 p.
263. R. Steiner, *Ezoterism creştin, Opere complete*, vol. 94, Editura Arhetip, Bucureşti, 1995.
264. A. Suceveanu, *Paul Celan, poetul existenţei „presate"*, în vol. A. Suceveanu, *Emisferele de Magdeburg. Eseuri*, Editura Prut Internaţional, Chişinău, 2005.
265. Alex. Ştefănescu, *Critica şi cauza limbii române*, revista „Cultura", nr. 9 (264), 11 martie 2010.

266. P. Ştefănucă, *Folclor şi tradiţii populare*, 2 volume, alcătuire, studiu introductiv, bibliografie, note şi comentarii G. Botezatu şi A. Hâncu, Editura Ştiinţa, Chişinău, 1991, vol. II.
267. C. Tamaş, *Fenomenul Baudelaire şi poezia română modernă*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 1999, 255p.
268. V. Teleucă, *Ninge la o margine de existenţă*, Editura Cartea Moldovenească, Chişinău, 2002.
269. T. Todorov, *Grădina nedesăvârşită*, Editura Trei, Bucureşti, 2002.
270. A. Tomiţă, *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, 365 p.
271. *Traduceri din poezia universală*, Editurile Stiinţa – ARC, Chişinău, 2004, 288 p.
272. G. Troc, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, 359 p.
273. T. Trofimov, *O carte despre datinile noastre*, „Limba Română", nr. 4-6, 2006.
274. E. Ţau, *Analize literar-stilistice*, Chişinău, 1986.
275. A. Ţurcanu, *Martor ocular*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1983.
276. A. Ţurcanu, *Bunul simţ*, Editura Cartier, Chişinău, 1996.
277. Miguel de Unamuno, *Despre sentimentul tragic al vieţii*, Institutul European, Iaşi, 1995.
278. E. Underhill, *Mistica*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1995.
279. G. Ungaretti, *Reflecţii asupra vidului cuvântului şi asupra universului visat de Michaux şi poate de mine*, în „Feedback", revistă de experiment literar, 2009, nr. 1-2-3.
280. I. Ungureanu, *De-ale toamnei...*, „Literatura şi Arta", nr. 39 (3343), 1 octombrie 2009.
281. A. Vaillant, *Poezia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1998, 205 p.
282. P. Valéry, *Omul şi cochilia*, în vol. *Criza spiritului*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 178.
283. *Vasile Coroban – un arbitru într-o lume a arbitrarului*, Editura Ştiinţa, Chişinău, 2010, 323 p.
284. V. Vasilache, *Nu-mi place să-i fac pe alţii vinovaţi* (interviu), în vol. S. Saca, *Pentru tine bat...,* Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1988.
285. I. Vatamanu, *A vedea cu inima*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1984.
286. G. Vattimo, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanţa, 1995, 86 p.
287. I. Vezean, *Cuvânt şi violenţă?*, „Tribuna", nr. 35-36, 29 august – 11 septembrie 1996.
288. T. Vianu, *Filozofia culturii şi teoria valorilor*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, 671 p.

289. T. Vianu, *Filozofie şi poezie*, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943.
290. T. Vianu, *Opere*, vol. 8, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
291. Gr. Vieru, *Acum şi în veac*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2003.
292. Gr. Vieru, *Scrieri alese*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1984.
293. Gr. Vieru, *Văd şi mărturisesc*, în „Literatura şi Arta”, nr. 29, 18 iulie 1996.
294. Gr. Vieru, *Verb care nu îngăduie comparaţie*, în vol. S. Saca, *Pentru tine bat...*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1988.
295. D. Vrabie, *Urme pe nisip*, Editura Integritas, Chişinău, 2005, 168 p.
296. L. Wieseltier, *Împotriva identităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 1997.
297. V. D. Zamfirescu, *Filozofia inconştientului*, 2 vol., Editura Trei, Bucureşti, 2001, vol. I, 249 p.; vol. II. 262 p.
298. N. Bandier, *Andre Breton et la culture classique*, în revista „Europe”, Paris, nr. 743, 1991.
299. H. Bremond, *Priere et Poésie*, Paris, 1926.
300. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Editura Gallimard, Paris, 1996, 214 p.
301. R. Debray, *Critique de la raison politique*, Editura Gallimard, Paris, 1981, 475 p.
302. J. Derrida, *Foi et savoir*, în vol. *La religion*. Sous la direction de Jacques Derrida şi Gianni Vattimo, Editura Seuil, Paris, 1996.
303. S. Dupas, *Entre l'esprit saint et l'esprit „satirique”*, în revista „Europe”, nr. 936, aprilie 2007.
304. E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris,1960.
305. M. Eliade, *Fragment d'un journal*, I, Paris.
306. D. Grandmont, *L'etre et le Savoir* // revista „Missives”, Paris, mai 1993.
307. J. Kristeva, *Etrangers a nous-mêmes*, Librairie Artheme Fayard, Paris, 1988, 294 p.
308. J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'experience litteraire*, Editura Gallimard, Paris, 1994, 455 p.
309. C. Magris, *Le dictionnaire universel de Musil*, în revista „Europe”, nr. 741-174 (Paris), 1991, 207 p.
310. A. Marino, *Litterature roumaine literatures occidentales. Rencontres*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.
311. P. Miclău, *Le poeme moderne*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2001.
312. E. Morin, *Penser l'Europe*, Editura Gallimard, Paris, 1997.
313. R. Munteanu, *Goga et la poesie des événements*, în „Cahiers roumains d'etudes litteraires”, nr. 2, 1981.
314. M. Popazu, *La souffrance nationalle dans l'oeuvre littéraire de Mircea Eliade, sens et irsut*, în vol. *Homo religiosus*, 1990.

315. *Travail de memoire et d'oubli dans les sociétes postcomunistes*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006, 187 p.

316. E. Trias, *Penser la religion. Le simbole et le sacré*, în vol. *La religion*, sub direcţia lui Jacques Derrida şi Gianni Vattimo, Editura Seuil, Paris, 1996.

317. V. Vitiello, *Désert, éthos, abandon, contribution a une topologie du religieux*, în vol. *La Religion*, sub direcţia lui Jacques Derrida şi Gianni Vattimo, Editura Seuil, Paris, 1996.

318. U. Perone, *Modernita e memoria*, Editura SEI, Torino, 1987, 180 p.

319. M. I. Rupnik, *L'Arte – memoria della comunione*, Roma, 1994.

320. J. P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Jullard, 1990.

INSTANTANEE



Iulie 1948. Părinţii Anton
şi Eufrosinia Lisnic



1970, Suceveni, Cernăuţi. Ana Bantoş într-o
expediţie folclorică



1973, Chişinău. Alexandru şi Ana Bantoş



30 aprilie 2010, Palatul Republicii. Omagierea lingvistului Nicolae Mătcaş. Alexandru şi Ana Bantoş, Eugenia şi Nicolae Mătcaş, Mina-Maria şi Sorin Georgel Rusu



Cu profesorul Anatol Ciobanu



2000. Nicolae Corlăteanu alături de Ana Bantoş, Ion Hadârcă şi prof. Nicolae Guţu (sus, dreapta)



1985, Academia de Ştiinţe a Moldovei. După discursul rostit cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la naşterea poetului Grigore Vieru



31 august 1998, Casa Limbii Române. Lilia Filip, Aurelia Rusu, Ana Bantoş, Alexandru Bantoş (în primul rând), Vasile Romanciuc, Spiridon Vangheli, Grigore Vieru, Gheorghe Triboi, Valeriu Rusu, Gheorghe Prini şi Iulian Filip



30 august 2007. Ana Bantoş rostind *Laudatio* cu ocazia conferirii titlului de doctor honoris causa al A.Ş.M. poetului Grigore Vieru



Împreună cu fiul Mihai și surorile Maria și Galina



2006. Casa Limbii Române. Întâlnire cu istoricul Dumitru Năstase (al patrulea din primul rând, stânga), fiul poetei Olga Vrabie și al lui Gheorghe Năstase, membru al Sfatului Țării



Acasă, lângă tata



2010. Cu Elena Tamazlâcaru, Alexandru Bantoş şi Ion Ungureanu



1998, Casa Limbii Române. Constantin Ciopraga, Alexandru Bantoş, Dan Mănucă, Maria Mănucă şi Ana Bantoş



Casa Limbii Române. Întâlnire cu profesorul Dumitru Irimia şi poetul Ion Hadârcă



Nepoata Bianca ocrotită de Grigore Vieru



Iaşi. Împreună cu Ştefania şi Marin Mincu, Alexandru Bantoş şi Alexandrina Cernov



2006, Iaşi. La omagierea academicianului Constantin Ciopraga



Cu fratele Alexandru şi surorile Galina şi Maria



La Hiliuţi cu cei dragi



2001. Împreună cu fiul Mihai, nepoata Bianca, fiica Doina şi soţul Alexandru



2010. Între rude şi prieteni la o aniversare

APRECIERI ŞI REFERINȚE CRITICE

O VOCE DIN BASARABIA: ANA BANTOŞ

Prezenţă activă în ambianţa literară din Moldova transpruteană, Ana Bantoş – conferenţiar la Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii de Stat din Moldova, director al Institutului de Filologie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei şi doctor în Litere (la Universitatea din Iaşi) – atrăgea atenţia, în 1982, cu volumul *Creaţie şi atitudine*; ulterior avea în vedere *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* (2000). Şi iat-o, în 2006, preocupată de *Recuperarea autenticului,* acum abordând, din unghiuri plurale, situaţia literaturii dintre Prut şi Nistru în raport cu fenomenul creativ european. „Momentul 1999 al literaturii basarabene (observă ea) este marcat, pe de o parte, de acumularea unei experienţe artistice deloc simple, deloc uşoare, cea a generaţiei mai vârstnice, cu numeroase volume, şi, pe de altă parte, de agitaţia detaşării de dictatul extraliterar, de fervoarea unei pleiade de scriitori mai tineri în plină afirmare...”

Împrejurări constrictive, ţinând de dirijismul totalitar, au dus – după al Doilea Război Mondial – la o pseudoliteratură vădit canonică, artificioasă, subordonată politicului de către ocupantul din răsărit. Pozitive sunt (în ultimii cincisprezece ani) eforturile creatorilor basarabeni în sensul promovării *autenticului*. Intră în discuţie, astfel, raporturile lor cu „cultura clasică şi universală”, inclusiv o altă percepţie a culturii populare şi diversele mutaţii sub semnul globalizării incipiente. Puncte de vedere la obiect, validate istoric, sunt de găsit în comentariul *Estetica modernă (întrebări asupra condiţiilor ei de existenţă)* – pe marginea unei teze a francezului Jean-Marie Schaeffer. Pactul esteticii cu filozofia, conchide Ana Bantoş, e o realitate obiectivă; nu poate fi vorba de vreun „conflict”, mai precis de acapararea esteticii de către filozofie! În contextul „amestecului de culturi” *(Poezia modernă şi fenomenul globalizării)*, conceptul de *postmodern* se cere considerat lucid: „Problema identităţii literaturii estice nu are cum să fie rezolvată după modelul occidental. Cu alte cuvinte, ea nu poate fi pusă pe seama individualităţilor creatoare atâta timp, cât nu se pune punctul pe *i* în probleme ce continuă să fie foarte acute, precum limba, istoria, cultura română, care trebuie privite ca un întreg, indiferent de hotarele politice actuale”. Pe de altă parte, aşa-numitul localism (invocat în *Regionalismul şi societatea comunicării*) – acel *spiritus loci* sau autohtonism – oferind şansa exprimării din lăuntrul regiunii – nu poate fi decât conservativ”. Trebuie luate în seamă reperele esenţiale în fluxul lor.

A discuta despre *Etnocentrism şi universalism în poezia basarabeană contemporană* înseamnă a recunoaşte o stare de fapt, un bicentrism necesar, implicând contacte de adânc cu arhetipurile fundamentale, dar şi nostalgii planetare

curente. O dimensiune particulară, definitorie a discursului literar contemporan, dincolo de Prut, probează că în nota spiritului basarabean acţionează *oralitatea.*

Comentariilor de acest gen, nişte microtexte antrenante, li se asociază aplicativ medalioane despre precursori prestigioşi, despre unii scriitori basarabeni actuali ori din spaţiul de dincoace de Prut, exponenţi (cu toţii) ai verbului românesc în totul.

De amintit, bunăoară, elementul „biblic" în poezia basarabeană recentă, inclusiv în cea din Bucovina de Nord. La început de nou mileniu, *O imagine a Chişinăului literar* învederează tentaţii dihotomice: „Se conturează atitudini unduitoare: de la adâncirea într-o interioritate ancestrală şi până la avântul către cele mai sofisticate turnuri de limbaj. Avânturile cele mai temerare spre orizonturile imaginare sunt trase către terestru de nişte realităţi care nu sunt altele decât cele care sunt. «Tânguirea» câştigă în intensitate şi poate, pe ici, pe colo, în spectaculozitate, umor şi dexteritate de limbaj, însă nicidecum în originalitate".

Pagini substanţiale sunt consacrate lui Dimitrie Cantemir – în legătură cu *Loca obscura,* altfel spus, cu orientările contemporane neortodoxe; lingvistul Sextil Puşcariu e subiect de „biografie şi operă"; la Eugeniu Coşeriu impresionează deopotrivă „savantul şi omul". Pe controversatul Paul Goma – admirat pentru „extraordinara-i capacitate de regenerare" – îl priveşte cu înţelegere ca „scriitor şi intelectual". În douăzeci de pagini, Ana Bantoş realizează cel mai sugestiv portret de până acum, din câte s-au consacrat acestui scriitor complicat: „Paul Goma îşi construieşte o geometrie a propriilor sentimente care, într-un anumit sens, aminteşte de construcţiile ciclice româneşti din secolul al XX-lea. Pe calea *spunerii* permanente, scriitorul reuşeşte să creeze acea lume stabilă, *acasă* sau *axa* fără de care n-ar rezista psihologic. Basarabia, echivalentă cu acasă, în proza lui Paul Goma, este o *axis mundi,* despre care vorbind întruna, autorul rostitor îşi află un rost al său, cel de slujitor al adevărului cu ajutorul cuvântului...". Din galeria de profiluri vizând *Recuperarea autenticului* ne privesc Magda Isanos, Nicolae Labiş şi Liviu Damian; interlocutori de mare audienţă sunt, de asemenea, Grigore Vieru, Mihai Cimpoi, Arcadie Suceveanu, Ion Hadârcă, Anatol Codru şi alţii.

Riguros informată, la curent cu tezele unor Jean Paul Sartre, Gilbert Durand, Karl Jaspers, Hugo Friedrich, Paul Ricoeur, Gianni Vattimo, Jean François Lyotard, Edgar Morin, trimiţând la scriitori de certă anvergură şi nuanţându-şi argumentele în funcţie de valori, Ana Bantoş, acum într-un moment fast al biografiei sale spirituale, conferă discursului critic demnitate şi prestigiu. Demersurile sale critice merită toată stima.

Acad. Constantin CIOPRAGA, Iaşi

O PANORAMĂ A FENOMENULUI CULTURAL ŞI LITERAR BASARABEAN

Lucrarea Anei Bantoş *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* se prezintă ca o panoramă a fenomenului cultural şi literar basarabean, cu o cuprindere a caracterelor specifice care dau *marca ontologică* a personalităţilor reprezentative, a tabloului diacronic (cu o privire mai specială sociologică) şi – bineînţeles – a interconexiunilor cu literatura universală, ceea constituie chiar obiectivul numărul unu al cercetării.

Materialul fiind deosebit de vast şi eterogen, s-a procedat la o dispunere structurală sub formă de *evantai*, liniile directoare ale studiului pornind dintr-un punct, desfăşurându-se în mai multe planuri, apoi restrângându-se, nuclear, în acelaşi punct iniţial. De ce se procedează anume în acest fel? Fiindcă portretul fenomenologic general-sumativ are nevoie de un câmp argumentativ larg, care constă dintr-un lanţ de investigări colaterale, cu aspect monografic sau micromonografic şi de caracterizări delimitative în cadrul însuşi al caracterizării de fond.

Logica cercetării de acest fel impune descinderi explicitative în fenomenul modernismului universal, în fenomenul literar românesc interbelic, de la care se „butăreşte" genealogic fenomenul literar basarabean, înscris în cele două perspective – a închiderii în tradiţie şi deschiderii spre spiritul narator, adică al regionalismului programatic şi al universalităţii.

Este ceea ce afirmă în chiar primele fraze ale *Introducerii*: „Două direcţii contrarii ne reţin atenţia în peisajul literar pruto-nistrean postbelic: una de închidere a eului în propria sa interioritate şi o alta de deschidere şi de comuniune cu alte orizonturi literare şi culturale, de depăşire a epocii în care a fost creată".

Acest raport esenţial-ontologic Eu – Celălalt presupune, prin însăşi natura lucrurilor, raportul cu sacrul, pe care cercetătoarea ni-l prezintă în înţelesul pe care-l dă Rudolf Otto, Mircea Eliade şi Lucian Blaga (care extinde noţiunea).

În cadrul basarabean acest raport se exprimă prin forme „esopice" în anii '60, ţinând de nevoia de interiorizare a trăirii lirice, apoi la sfârşitul secolului al XX-lea, când, în special, prin Grigore Vieru, sacrul se impune ca o dimensiune esenţială a fiinţei. „Nevoia de interiorizare a trăirii lirice şi de reabilitate a confesiunii o resimt în mod evident poeţii din generaţia lui Grigore Vieru şi Liviu Damian care se afirmă începând cu anii '60, subliniază autoarea. Interiorizarea duce, în lirică, la redescoperirea unor coordonate ale vieţii spirituale ce ţineau de universul de acasă, de sat, de patria mică, de plugar, de universul iradiat de sacralitate".

Ana Bantoş remarcă pe bună dreptate că s-a reacţionat în mod discret sau declarat la procesele de înstrăinare a basarabenilor, de „mancurtizare”, de „rănire” şi „umilire” a sufletului lor, transpus într-o matrice stilistică străină şi ideologică, pus sub semnul umanismului sovietic, „abstract” în fond.

O primă concluzie fixează evoluţia fermă, fără meandre a raportului poeţilor şi prozatorilor cu sacrul: „Aflat în căutarea firească a identităţii interioare şi a ceea ce e mai mult sau mai puţin constant în suflet, personajul liric din poezia basarabeană se apropie, în anii ’70, de acel *homo religios*, care se opune desacralizării din lumea primordială şi terorii istoriei, iar *golurile prevestitoare de neant sunt îndrumate creştineşte*”.

Conceptual, lucrarea se structurează pe câteva capitole-cheie, cu caracter de descriere fenomenologică. E vorba de *Reabilitarea spiritului critic*, *Modernismul european*, *Poezia postmodernă şi fenomenul globalizării* şi *Aspecte ale comparativismului în peisajul literar pruto-nistrean.* Aceste prezentări „nucleare” sunt menite să expliciteze teoretic şi concret-practic (fenomenologic, după cum am menţionat) ceea ce s-a întâmplat în arealul basarabean sub aspectul sincronizării şi apropierii efective de „universalitate”. Este urmărit în acest sens drumul spre Centru, de fapt spre două centre: contextul românesc general şi contextul universal (european).

În jurul unor asemenea pivoturi conceptuale sunt construite, într-un fel „monadologic”, celelalte capitole şi subcapitole ce constituie o demonstraţie critică prin poeţi şi prozatori care se înscriu în liniile evolutive reprezentative: Grigore Vieru, poet la care religiosul apare în formule liturgice, psalmice, adică a unor tehnici ce ţin de sacru ca atare, copilăria, iubirea, sunt centrate pe această dimensiune; Ion Druţă, care colorează mitic universul rural, gândeşte prezentul prin trecut şi reactualizează valorile creştine; Liviu Damian, care propune o mântuire prin Logos, o depăşire a profanului, o redescoperire a copilăriei, o valorificare a „prozei vieţii”; Gheorghe Vodă, poet etic prin excelenţă, care sesizează discrepanţa dintre realul afişat, bombastic, imaginar şi cel *de facto*; Anatol Codru, cu un mit propriu al său, mitul pietrei, transnistrian sincronizat cu procesul de modernizare a literaturii basarabene; Vladimir Beşleaga, explorator al „zonelor ce ţin de inadaptabilitatea omului, al durerii, suferinţei”; Arcadie Suceveanu „nostalgic cavaler medieval”, care pune lumea în forma de poveste, mit şi parabolă; Ion Hadârcă, pornit spre hermetizare, ludic, spirit livresc şi intelectualism; Victor Teleucă ce revine la conştiinţa de sine, poet al timpului ce curge diametral opus existenţei, al unui univers dominat de „aspiraţii contradictorii care fac anomia contrazicerii”.

Câteva capitole, substanţiale, urmăresc procesele de sincronizare cu alte universuri lirice: francez, american, baltic, demonstrând noi modalităţi de raportare a Eului la Celălalt, aspecte ale dialogului intercultural.

Portretele monografice şi micromonografice sunt axate pe o descriere din interior, simpatetică în fond, a universului liric şi critic narativ, pe observaţii penetrante privind discursul identitar, formulele şi tehnicile (instrumentarul) folosite, urmărindu-se totodată „încorporarea" lor adecvată în obiectivele teoretice şi constatările fenomenologice ale lucrării ca atare. Sondajele pe parcele sunt înglobate, astfel, în sondajul conceptual general.

Acad. Mihai CIMPOI

CERCETARE EXTREM DE VALOROASĂ

Volumul *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* se înscrie în rândul cercetărilor de istorie şi critică literară din Republica Moldova care atestă o remarcabilă tendinţă de racordare la actualele metode, în special europene, în domeniu. Este motivul pentru care voi începe prin a situa lucrarea de faţă într-un context mai larg, pentru a-i sublinia contribuţia substanţială la întărirea acestei tendinţe.

Literatura din fosta Uniune Sovietică a avut un număr relativ mare de critici şi istorici literari. Poate mai numeroşi decât scriitorii. Această situaţie s-a datorat direcţiei impuse de dominanta totalitară a „orientării" şi a „interpretării" literaturii. „Inginerii sufletului omenesc" (cum îi măgulise Stalin pe scriitori) trebuiau „învăţaţi, învăţaţi şi, din nou, învăţaţi" cum să scrie (ca să-l parafrazez şi pe Lenin). Iar criticii erau doar simpli controlori de calitate ideologică şi politică, simple automate ale căror şublere se închideau şi se deschideau în funcţie de comanda primită. Discursul literar şi cel critic aveau un larg punct comun: ideologizarea. Nu cred că există, în toată istoria criticii literare universale, o perioadă atât de întinsă în care să se poată observa cu atâta limpezime existenţa unei foarte precis formulate şi comun-generalizate unităţi de măsură. Toate şcolile critice şi-au pus şi continuă să-şi pună aceeaşi întrebare fundamentală: posedă sau nu discursul critic o unitate de măsură corespunzătoare discursului literar? Polemicile sunt crâncene. Numai ştiinţa literară oficială sovietică a fost singura care a găsit numitorul comun: „directivele Partidului Comunist (bolşevic)". Care erau schimbătoare şi, deseori, ucigătoare. La propriu, încât criticul trebuia să fie atent nu neapărat la nuanţele textului literar, ci, mai ales, la nuanţele directivelor. Pentru cele dintâi, rămânea un grup extrem de restrâns de caracterizări, reduse, de obicei, la rolul de glazură ornamentală („minunatul poem", „desăvârşita măiestrie artistică", „înălţătoarele gânduri ale omului nou" ş.a.m.d.).

Criticii literari din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească s-au văzut constrânşi să se înscrie în acest uriaş model nivelator, care nu îngăduia nici afirmarea personalităţii celui ce ar fi trebuit să fie un exeget, nici afirmarea personalităţii scriitorului. Deosebirea faţă de critica şi istoria literară din dreapta Prutului era de-a binelea uriaşă. A făcut şi criticul din dreapta Prutului compromisuri, începând cu 1950 şi până prin 1970, dar apoi nu a mai adoptat ideologizarea ca pe o modalitate unică de existenţă şi de justificare a valorii. Excepţiile sunt puţine şi confirmă regula. În stânga Prutului, ca şi în fosta Germanie Democrată, în Ceho-

slovacia şi în Bulgaria foste comuniste, ţările cele mai obediente faţă de modelul moscovit, nu au avut cum să apară critici de întâmpinare precum Eugen Simion şi Nicolae Manolescu. Adică profesionişti care să aibă propria lor atitudine şi scară de valori. Foiletonistul român îşi permitea „lecturi infidele". Cel de la Chişinău – niciodată. Chiar şi dacă numai s-ar fi gândit la această posibilitate, tot ar fi fost hărăzit unui sejur fără termen în preajma urşilor albi.

Ultimul deceniu a cunoscut o eliberare a discursului critico-literar din spaţiul pruto-nistrean. Deşi suficient de lentă. Cauzele lentorii sunt numeroase. Amintesc doar existenţa invocatei ideologizări, care a creat un mental colectiv extrem de rezistent, precum şi preocupările de ordin extra-literar. Există, fireşte, şi excepţii. Câţiva critici au ştiut să găsească o măsură adecvată şi să reziste discursului impus mult mai mult decât au reuşit alţii. În zilele noastre, o nouă generaţie se ridică, făcând proba ruperii totale de metehnele sovietizării. Modelul urmat nu este neapărat cel românesc, deoarece şi acesta se află în plină modificare. Se merge către critica de tip universitar, cu unele urme ale criticii de întâmpinare.

Ana Bantoş se înscrie în acest amplu proces, pe de o parte, de modernizare a discursului critic şi istoric literar, iar pe de altă parte, de racordare a literaturii de limba română scrisă în spaţiul dintre Prut şi Nistru la ceea ce eu am numit literatura română generală.

Sunt două dintre motivele care au călăuzit structurarea lucrării de faţă, al cărei prim capitol studiază relaţia dintre etnocentrism şi universalism aşa cum a fost văzută aceasta de o parte şi alta a Prutului. Spre exemplificare au fost alese aici textele lui Vasile Coroban şi Mihai Cimpoi. Această selecţie pune în lumină căutările autoarei de valorificare şi de recuperare nu numai a actualităţii, ci şi a ceea ce a considerat drept valoros din perioada sovietică. Atitudine ce va fi o constantă a tuturor paginilor care vor urma şi în care criteriul estetic va fi unul fundamental.

Un al doilea capitol are în vedere o chestiune spinoasă, aceea a aşa-numitului regionalism. Despre acesta a început a se discuta în literatura română cu deosebire după 1918, adică după realizarea Unirii, când provinciile nou intrate în componenţa statului român au dorit să îşi afirme individualitatea. Niciodată însă astfel de manifestări nu au avut caracter centrifug, nu au negat apartenenţa la spaţiul literar românesc. Promotorii lor au apreciat că, dimpotrivă, este vorba despre diversitate în întregul numit literatura română. Autoarea se opreşte asupra lui Mircea Eliade, pentru a exemplifica diversele aspecte ale acestui fenomen, pe care îl consideră drept unul aflat „între etnocentrism şi dialog intercultural".

Ana Bantoş scrie mai de mult. Un prim volum, din 1985, *Creaţie şi atitudine,* ia în dezbatere opera lui N. Costenco, P. Boţu, L. Damian, V. Teleucă, Gh. Vodă, N. Dabija, A. Suceveanu, V. Romanciuc, accentul fiind pus pe atitudinea faţă de creaţie, cu alte cuvinte, pe schimbarea, deplasarea centrului.

Deschiderea politică de după 1990 dintre România şi Republica Moldova a ocazionat şi o deschidere culturală, de care s-a bucurat şi Ana Bantoş: în noile condiţii, a urmat un doctorat la Iaşi şi a putut lua legătura cu specificul mişcării critice româneşti şi occidentale. De aici, a rezultat o lucrare de neconceput, până mai ieri, pentru un cercetător din fosta R.S.S.M.: Ana Bantoş a început să studieze prezenţa sacrului, semnând volumul *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* (Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000). Constantin Stere era de părere că basarabeanul ar fi caracterizat de „misticism democratic". Sunt însă convins că nu aici îşi are sorgintea preocuparea autoarei. Este vorba, mai curând, de abordarea unui subiect interzis în ultimii cincizeci de ani în stânga Prutului. În mod cert, a contribuit şi apariţia în limba română a unei bogate bibliografii în materie, precum câteva lucrări devenite clasice (Rudolf Otto, Mircea Eliade, Roger Caillois). Pe de altă parte, Ana Bantoş consideră că aprofundarea acestei dimensiuni a liricii basarabene postbelice va contribui la „eliberarea literaturii de sub dictatul extra-literar". În consens cu autorii invocaţi în bibliografie, autoarea este convinsă că nevoia de sacru consolidează identitatea umană şi, pornind de aici, face o paralelă între evoluţia liricii de pe cele două maluri ale Prutului. Se urmăreşte să se demonstreze sincronizarea lor: „Generaţiei de poeţi Nichita Stănescu – Ana Blandiana, care se afirmau la începutul deceniului al şaselea, îi corespunde, în Basarabia, generaţia lui Grigore Vieru şi Liviu Damian, care nu e străină de climatul menţionat, cu precizarea ca aşa-numitul «paşoptism» a durat aici mai mult".

Efortul este lăudabil, căci tinde să afle puncte comune între termenii relaţiei. Iar aceste puncte există, fără îndoială, unele fiind discutate în exegeza analizată aici. Ar fi cu totul fastidios măcar să ne gândim că le putem aborda pe toate. Sunt tentat să găsesc, mai degrabă, diferenţele, spre a sublinia cât de dificilă este integrarea culturală. Nu poate fi trecută cu vederea – şi Ana Bantoş afirmă limpede acest lucru – amintita ideologizare profundă din literatura sovietică moldovenească. Era o consecinţă a situaţiei pe plan unional.

Pe de altă parte, tentativele subterane de racordare la cealaltă tradiţie, cea românească, nici nu pot fi trecute cu vederea. Există prea numeroase fapte care confirmă tendinţa despre care totuşi nu se poate susţine că a fost nici generală şi nici profundă. Ea este sporadică şi mai mult tematică, aflată la nivelul câtorva motive, între care l-aş considera drept principal pe acela pe care l-aş numi sentimentul metafizic al originilor. Anatol Codru, spre exemplu, invoca, în 1967, „îndărătnicia pietrei". Titlu semnificativ atât pentru volumul semnat atunci de Anatol Codru, cât şi pentru o întreagă grupare de creatori, precum Liviu Damian, Ion Hadârcă, Victor Teleucă, reuniţi în capitolul *Lupta cu orizontul închis*.

Pe acest tărâm, Ana Bantoş vine cu o perspectivă nouă, alegând, în lucrare, un alt referent. În general, teoreticienii şi istoricii literari moldo-sovietici se

opreau asupra lui Cantemir, Creangă şi Eminescu, între care strecurau minori născuţi între Prut şi Nistru, precum Constantin Stamati. Însă Eminescu era câmpul de referinţă cel mai agreat – desigur, în varianta lui cenzurată drastic şi în stil bolşevic. Cam aşa cum se întâmplase şi la noi, până prin 1955. Generaţia şaizeciştilor basarabeni s-a folosit de ocazie, revendicându-se, ca tip de discurs liric, din eminescianism. Era o modalitate de salvare şi de derogare, câtă era posibilă şi admisă, de la sovietisme.

Ana Bantoş află acum şi alte înrâuriri, scoţând în prim-plan poezia lui Lucian Blaga, convinsă fiind că „în spaţiul basarabean, Blaga stă alături de Eminescu". Concordanţele, similitudinile şi influenţa s-ar fi amplificat la şaptezecişti şi, apoi, la aşa-zişii „postmoderni" din stânga Prutului. Propunerea este pe cât de îndrăzneaţă, pe atât de insolită şi trebuie luată în considerare, cu atât mai mult, cu cât şi alţi critici ai noii generaţii apelează la marea noastră literatură interbelică pentru a căuta puncte de reazem. Cu atât mai mult, de asemenea, cu cât propunerea Anei Bantoş este şi serios argumentată. Exegeta este de părere că „importantă se dovedeşte schimbarea codurilor, nu a mijloacelor cu care se înfăptuia aceasta. Decalajul dintre mijloacele de exprimare şi lumea interioară, a eului intim, ca să-i spunem aşa, îi va preocupa pe poeţii basarabeni de după '80, mai exact, după ce ecourile teatrului lui Eugen Ionescu au răzbătut aici, anihilând inerţia limbajului poetic înţepenit".

Aceste afirmaţii constituie premisa principală de la care pleacă Ana Bantoş, care, mai departe, subliniază că în poezia ultimelor două decenii ale secolului al XX-lea se produce un fenomen de sincronizare şi mai puternică, „însuşi discursul fiind transformat în subiect liric".

Ana Bantoş constată circulaţia intensă a unor motive care, prin persistenţă, devin un fel de simboluri obsedante: limba maternă, mama, locul natal, izvorul, lacrima, piatra, teiul, Eminescu. Existenţa tuturor acestora este exemplificată prin citate din autori de incontestabilă valoare, precum Grigore Vieru, Gheorghe Vodă, Ion Druţă. Nu am întâlnit niciun rând dedicat grafomanilor. Acest fapt întăreşte credibilitatea opiniilor avansate în lucrare şi constituie o generalizare deja câştigată pentru viitoarele cercetări asupra liricii basarabene.

În volumul semnat de Ana Bantoş constatăm că, dincolo de etichetele generalizatoare folosite, care, oriunde, introduc restricţii, caracterizarea poeziei de azi din Republica Moldova rămâne una exactă, chiar riguroasă. Evidenţiez un fapt particular, asupra căruia autoarea nu insistă, pentru că nu intră cu totul în vederile lucrării. Este vorba despre relaţiile dintre poeţii din Republica Moldova şi cei din Ţările Baltice. Este o problemă de literatură comparată, dar, în egală măsură, şi de sociologie literară. De ce a fost posibil ca scriitori de limba română să se îndrepte către experienţa literară a unor limbi (cele ugro-finice şi balto-slave) cu totul străine de specificul limbilor romanice – iată o întrebare la care nu se poate răs-

punde nici prea simplu şi nici în grabă. După cum nu este nici atât de simplu să se răspundă la o altă întrebare. După cum se cunoaşte, în aşa-numitul Banat sârbesc există o puternică literatură de limba română. De ce aceasta nu s-a autointitulat niciodată „literatură bănăţeană" şi foloseşte particularităţile dialectale regionale numai pentru a obţine efecte umoristice şi a lua în deriziune eventualele năzuinţe etnofuge? De ce, de asemenea, literatura de limba română scrisă în regiunea Cernăuţi nu se autointitulează „literatură bucovineană"?

În concluzie, sunt de părere că exegeza *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* este o cercetare extrem de valoroasă, care pune în lumină conexiuni revelatoare şi bine argumentate prin utilizarea unor procedee critice moderne, contribuind la consolidarea a ceea ce se numeşte literatura română generală.

Prof. univ. dr. Dan MĂNUCĂ, Iaşi

O IMAGINE COMPLEXĂ ASUPRA LITERATURII ROMÂNE DIN REPUBLICA MOLDOVA

Autoare a câtorva cărţi valoroase, cercetător avizat al fenomenului literar, cu competenţe în domeniul comparativismului, specialist în istoria literaturii, teoria literaturii, critica literară, literatura universală, dna Ana Bantoş a elaborat o lucrare a cărei anvergură vorbeşte de la sine despre puterea de sinteză a autoarei şi despre nevoia redesenării în spaţiul cultural dintre Prut şi Nistru a unei anumite identităţi care să ţină cont atât de contextul european şi de dezbaterile care se poartă la acest nivel în legătură cu fenomenul literar al ultimelor secole, cât şi de contextul cultural şi literar românesc, în care se înscrie în mod firesc fenomenul interriveran. Simplu spus, studiul acesta umple un gol, fiind o lucrare de pionierat care deschide direcţii de cercetare, oferind, adesea în mod implicit, dincolo de analizele proprii, câteva premise care pot constitui subiectul unor teze de demonstrat. Cu anvergură eseistică, cercetătoarea vede liniile mari pe care se pot desfăşura cercetări ulterioare.

În fapt, autoarea oferă o imagine complexă asupra literaturii române din Republica Moldova, referindu-se la un număr mare de scriitori, atât în perspective monografice, cât şi în proiecţii sintetice în care anumite teme sunt urmărite în opera unor scriitori foarte diferiţi între ei. Mai mult, cercetătoarea înscrie opera acestor scriitori în câteva direcţii, care ar trebui să le demonstreze universalitatea, apartenenţa, fără complexe, la un anumit spirit al timpului. Prin urmare, dincolo de sinteza propriu-zisă, dincolo de analizele pe care le face, studiul de faţă este şi o pledoarie în favoarea, pe de o parte, a românităţii acestei literaturi şi, pe de altă parte, explicit, a europenităţii ei.

Fără să pară că ar constitui obiectul cercetării, autoarea este interesată să realizeze noi situări din aceste puncte de vedere şi propune teme de dezbatere în acest sens. Astfel, înscrierea în europenitate (a se citi în modernitate) nu mai înseamnă copierea modelelor centraliste, ci, dimpotrivă, manifestarea specificităţii, recuperarea a ceea ce este regional. Multiculturalitatea implică tocmai o astfel de viziune asupra lucrurilor. Pe de altă parte, înseşi modelele centraliste îşi atenuează miezul lor tare, permiţând nuanţări sau răsturnări bruşte de perspective, precum aceea propusă de Antoine Compagnon, anticipată de un Matei Călinescu sau chiar de un Z. Ornea, nuanţări care pot constitui temelia (fundamentarea teoretică) a unor modificări de perspectivă asupra literaturii din Republica Moldova şi a contextului în care ea trebuie analizată.

La acest nivel al dezbaterii, cercetătoarea, doamna Ana Bantoş, lasă să se înţeleagă că premisele implicite de la care pornesc sunt legate de faptul că, dacă moderniştii sunt adesea nişte „antimodernişti”, în acest caz şi tradiţionalismul poate fi considerat, parafrazându-l pe Matei Călinescu, o faţă a modernităţii. Este argumentaţia care ar putea scoate o bună parte din literatura română scrisă în Republica Moldova de sub insinuarea că ea ar aparţine tradiţionalismului, deci unei mişcări retrograde, revolute, datate, că, prin urmare, nu satisface criteriile estetice. O simplificare asupra căreia nu insistăm aici face eroarea de a identifica modernismul cu esteticul şi tradiţionalismul cu eticul. Iar ecuaţia se complică şi mai mult atunci când printre necunoscute pătrunde şi coordonata postmodernismului. Or, autoarea, fără să urmărească o demonstraţie riguroasă în acest sens, plasează literatura română scrisă în Republica Moldova în coordonate europene şi nu acceptă, nici nu se lasă sedusă de astfel de simplificări.

O altă problemă pe care cercetătoarea, fără a o trata explicit, o supune atenţiei priveşte sincronizarea literaturii din Republica Moldova cu literatura scrisă în România. În fond, aici este interesant de văzut de ce, după perioada interbelică, în care se creaseră premisele unei sincronii depline a valorilor, traiectul devenirii literaturii a fost parţial altul şi, mai mult decât atât, de ce cantonarea în tradiţionalism a avut o altă receptare decât în România. Receptarea scriitorului de factură etnică, naţională, mitică a fost una favorabilă în Republica Moldova, având deopotrivă susţinerea criticii, şi acest fapt a generat dezvoltarea naturală a unei astfel de literaturi, în vreme ce în România ea părea desuetă, considerându-se că nu satisface criteriul estetic. La drept vorbind, apărarea criteriului estetic era aici o formă de apărare a eticului. În fine, receptări diferite ale fenomenului literar au generat dezvoltări diferite ale literaturii propriu-zise, acest fapt datorându-se în fond contextului politic. Cum Republica Moldova era în conglomeratul numit U.R.S.S., era firesc ca intelectualii (deopotrivă scriitorii) să-şi exprime identitatea colectivă, să se pună în slujba ei. Orice vers devenea în felul acesta o armă. În România, dimpotrivă, cei care vorbeau despre identitatea românească (tabăra protocroniştilor li s-a aliat în mod structural) erau oamenii politici care şi-au asumat discursul naţionalist. Nevoia de independenţă a scriitorului şi nevoia de a-şi apăra identitatea se manifesta, în mod logic, prin opoziţie faţă de discursul oficial. Aşadar, în vreme ce discursul oficial era în Republica Moldova unul suprastatal, care altera identitatea naţională, în România el apăra identitatea naţională. Reacţia scriitorului, tocmai de aceea, era diferită. Fără să fie antinaţională (deşi unora li se poate părea astfel), literatura unor mari scriitori din România se rupea de problematica naţională şi etnică. Mari scriitori din România acuzau diversiunea provocată de asumarea discursului naţionalist de autoritatea politică. Sunt, toate acestea, gânduri provocate de studiul dnei Ana Bantoş, care şi precizează la un moment dat că „O altă temă de fond a cercetării vizează faptul că în perioada

sovietică izolarea literaturii pruto-nistrene de albia ei românească firească a determinat raporturi speciale cu folclorul, cu literatura clasică, precum şi cu cea universală. Anume astfel se explică faptul că în anii ’60-’70 scriitorii au acordat o mai mare atenţie problemelor legate de civilizaţia rustică, tradiţia constituind firul menit să menţină continuitatea spirituală şi să contribuie la depăşirea crizei identitare”.

În fapt, cercetătoarea îşi propune să construiască imaginea de ansamblu a literaturii române din Republica Moldova, având în vedere două planuri distincte, aşa cum se precizează la un moment dat. Deopotrivă planul „închiderii, al orientării etnocentrice”, dar şi cel „al deschiderii spre universalism, spre dialogul cu alte culturi şi alte literaturi”, secvenţele temporale avute în vedere fiind perioada interbelică, dar şi literatura contemporană. Este de apreciat faptul că în discutarea acestor chestiuni autoarea aduce în dezbatere problema identităţii şi a alterităţii, justificând în felul acesta prezenţa sau dominanta sacrului în literatură, a tematicii religioase, mai târziu a liturgicului. Reiese că, în felul acesta, deopotrivă cu manifestarea specificului, se realizează şi deschiderea spre universalitate. În susţinerea acestui punct de vedere autoarea nu face ceea ce s-ar putea numi o argumentaţie intrinsecă, ci apelează la o serie de referinţe şi surse bibliografice, cel mai adesea la autorităţi în domeniu, din ţesătura afirmaţiilor lor ivindu-se puncte de sprijin.

Volumul *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică*, un studiu realizat cu metode critice diferite, de graniţă, care îmbină monografia cu istorismul şi tematismul, îşi propune să identifice „trăsăturile inconfundabile ale peisajului literar basarabean”, aşa cum reies ele „din nevoia scriitorilor de a-şi căuta, de a-şi regăsi, de a-şi cunoaşte propriul eu, traseul acesta implicând un modernism nuanţat în alt mod decât cel cunoscut oriunde în altă parte: detaşarea şi revenirea, din timp în timp, la valorile trecutului, pe de o parte, şi ralierea, mai avântată sau mai temperată, la modernism şi postmodernism, pe de altă parte, constituindu-se în calitate de trăsături definitorii”. Şi din acest punct de vedere, fundamental, în fond, autoarea îşi atinge obiectivele pe care şi le propune, lucrarea conţinând o serie de concluzii, observaţii, recomandări care denotă maturitatea abordării şi înscrierea responsabilă a propriei cercetări într-un proiect supraindividual.

Prof. univ. dr. Mircea A. DIACONU, Suceava

UN STUDIU MONOGRAFIC EXCELENT

Evoluând considerabil, în anii ’60 şi mai târziu, contactul cu marile literaturi ale lumii a fost pentru literatura basarabeană gura de aer absolut necesară pentru salturile care, datorită mai ales acestui contact, au devenit realitate în creaţia lui George Meniuc, Vladimir Beşleagă, Vlad Ioviţă, Ion Vatamanu, Anatol Codru, de altfel, a tuturor scriitorilor din Republica Moldova. Drept că primul lor pas a trebuit să-l constituie asimilarea şi alinierea la clasicii naţionali şi la reprezentanţii de frunte ai întregii literaturi române contemporane.

Problema deschiderii literaturii noastre spre universalism s-a afirmat ca una de neamânat şi pe plan teoretico-literar. Autentica deschidere spre universalism presupune şi valorificarea de către scriitori, prin prisma propriilor viziuni artistice, a tehnicilor de creaţie ale unor creatori de tipul lui Faulkner, Proust, Joyce, Kafka, asimilarea profund individuală a principiilor de ultimă oră ale cercetătorilor literari şi ale filozofilor culturii contemporane. Aşa ajungem la etapa în care literatura din Republica Moldova a simţit necesitatea de a-şi cunoaşte, cerceta, călăuzi şi fertiliza tendinţele de a se încadra în universalitate. Problema aceasta există de câteva decenii, ea prezintă un real interes ştiinţific, de aceea lucrarea dnei Ana Bantoş umple un gol rămas şi după o seamă de articole semnate de Vasile Coroban, Mihai Cimpoi, Anatol Gavrilov, Sergiu Pavlicencu şi de alţi cercetători de la noi.

Or, tema abordată în *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* nu e numai importantă şi actuală, dar e şi complicată, multiplană şi multilaterală, şi dna Ana Bantoş o tratează în toată profunzimea, la judecata cititorului fiind pus un studiu monografic excelent. Domnia Sa acordă atenţia cuvenită atât etnocentrismului din literatura română din Republica Moldova, cât şi tendinţelor literaturii noastre spre universalism, spre europenitate, spre modernitate. Cercetătoarea se referă amănunţit la Vasile Coroban, care „opta pentru înscrierea în istorie prin cultură, în favoarea conştiinţei naţionale” şi raporta scrierile autorilor noştri „la marea literatură, permiţându-i (creaţiei naţionalilor – *I.C.*), pe de o parte, să se detaşeze de ideologizarea excesivă, iar pe de altă parte – să menţină la un nivel susţinut cerinţele faţă de artisticitatea literaturii”, şi la cărţile lui Mihai Cimpoi *Focul sacru* şi *Mărul de aur*, axate pe aceleaşi probleme.

În *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* cercetătoarea dezvăluie relaţia dintre etnocentrism şi dialogul intercultural şi corelaţia dintre provincial, naţional şi universal. Interesante sunt referinţele la

Mircea Eliade ca autoritate supremă şi la contribuţia lui Petre Ştefanucă, cel preocupat, şi el, de integrarea provincialului în naţional şi a naţionalului în universal.

Sunt interesante reflecţiile la temă ale autoarei despre Ion Druţă, Grigore Vieru, Gheorghe Vodă (cap. al III-lea). Acestea adeveresc reala şi esenţiala capacitate analitică a autoarei şi abilitatea dumneaei de a subsuma analizele unui scop sintetizator în consens cu sarcina teoretică asumată.

Un moment destul de valoros în contextul tezei îl constituie întregul paragraf despre scriitorul basarabean, afirmat în România, apoi în Franţa – Paul Goma.

Nu minimalizăm sub niciun aspect paragrafele despre creaţia poeţilor Liviu Damian, Anatol Codru, Ion Hadârcă şi Victor Teleucă, cel care a vorbit răspicat despre „problema angajării în universal".

Cu bucurie constatăm că, în întreg capitolul al V-lea, „Literatura sub semnul pluricentrismului", dna Ana Bantoş revine în mod magistral la tema deschiderii literaturii noastre spre universalism, paragrafele „Poezia postmodernă şi fenomenul globalizării", „Postmodernism şi multiculturalism" şi „Descoperirea diferenţelor şi moştenirea tiparelor culturale comune" constituie contribuţii certe ale autoarei la tratarea critico-literară şi, într-un sens, filozofică a temei propuse spre cercetare.

Dr. hab., conf. univ. Ion CIOCANU

RIGOARE CRITICĂ ŞI TALENT LITERAR

Lucrarea Anei Bantoş *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* se înscrie organic atât în continuitatea preocupărilor autoarei din ultimele două decenii, cât, mai ales, în ansamblul cercetărilor de profil din Republica Moldova datorate lui Mihai Cimpoi, Haralambie Corbu, Ion Ciocanu, Mihail Dolgan, Nicolae Bileţchi, Nicolae Leahu, ca să-i amintesc doar pe aceştia. Dar principalul merit al eforturilor doamnei Ana Bantoş este reintegrarea fenomenului literar basarabean în organicitatea complexă a literaturii române şi universale, încercând să elimine imaginea unei culturi marginalizate, autarhice, considerate de unii fenomen „provincial", pur tradiţionalist. Fiind operă de doctrină literară, dincolo de aspectele descriptiv-istorice şi estetice, dificultatea întreprinderii este evidentă, dificultate pe care autoarea o trece convingător printr-o largă informaţie teoretică din literatura critică românească şi universală, aspect care consonează fericit cu o profundă cunoaştere a fenomenului literar din Republica Moldova, cu extensie la Bucovina, la literatura din Ţară şi din exil. Astfel, mi se pare firească integrarea în arguţia autoarei scriitori ca Paul Celan sau Paul Goma, probe, în acelaşi timp, ale universalităţii la care contribuie Moldova dintre Prut şi Nistru.

În surprinderea relaţiei dintre *naţional* şi *universal*, dintre *tradiţionalism* şi *modernism*, doamna Ana Bantoş pleacă de la constatarea că, în zorii modernităţii, nu a existat trufia avangardistă a rupturii dintre antiteze, discontinuitatea fundându-se pe o continuitate recunoscută ca atare de un Apollinaire sau de un T.S. Eliot, această viziune organică fiind, de altfel, puternic manifestată şi în cultura românească, la un Al. Macedonski, un G. Bacovia, ca să nu mai vorbim de T. Arghezi sau Lucian Blaga. „Antiteza neîmpăcată", ca să folosesc o sintagmă eminesciană, dintre tradiţionalism şi modernism, a venit la adepţii radicali ai modernismului lovinescian şi la cei la fel de radicali ai protocronismului teoretizat fugitiv de Edgar Papu, în 1977. Spirit echilibrat, doamna Ana Bantoş soluţionează antitezele, aş spune, *transdisciplinar*, chiar dacă autoarea nu utilizează acest termen care marchează noua paradigmă culturală a ethosului transmodern. Indicii sigure pentru noua viziune sunt cunoaşterea contribuţiilor lui David Harvey sau Antoine Compagnon, gânditori transmoderni, care evită înfundătura postmodernistă de la sfârşitul secolului al XX-lea. Postmodernismul, ca radicalism al modernismului, în sensul rescrierii parodice a acestuia, a fost, mai ales în spaţiul românesc, o respingere a *tradiţiei*, a *sacrului*, a *naţionalului* din cultură. Or, doamna Ana Bantoş

tocmai pe recuperarea sacrului şi a etnicităţii în literatură şi-a axat cercetările, cum o atestă şi *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică*. O carte anterioară a Domniei Sale se intitulează *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* (Bucureşti, 2000).

Structurată pentadic, ca semn al armoniei personalităţii critice, *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* arată nu doar rigoare şi nuanţare critică, ci şi un talent literar oglindit într-o limbă română curată, în care savoarea regională răzbate discret, fiind susţinută de rafinamentul la care a ajuns astăzi limba română literară. Ana Bantoş este una dintre vocile critice importante din spaţiul românesc.

Prof. dr. Theodor CODREANU, Iaşi

PANOPTIC AL REGĂSIRII SINELUI UNEI LITERATURI FRUSTRATE

Noul volum al doamnei Ana Bantoş, *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică*, devine panopticul regăsirii Sinelui unei literaturi frustrate prin *nenorocul istoriei,* dar permanentizate printr-o uluitoare forţă a renaşterii şi redefinirii. Deschiderea spre universalism a literaturii din Republica Moldova este *un sumum* sinuos al *deprovincializării* (*regionalism cultural*, în accepţiunea criticului Mihai Cimpoi), al ieşirii din izolare, tăcere, exces ideologizant. Autoarea prezintă, *invincibile argumentum*, dezvoltarea reprezentativităţii literaturii române din Republica Moldova, dinspre o *forma mentis* a închiderii, marcată de etnocentrism, înspre o *forma mentis* a deschiderii spre spiritul universalist, cu accente, în principal, pe perioada postbelică, reprezentată de scriitorii anilor '60-'70 – preocupaţi de recuperarea autenticităţii – şi cei ai anilor '80-'90 – interesaţi de eficientizarea dialogului cu alte culturi. Între cele două realităţi, a *închiderii* şi a *deschiderii*, ilustrând o literatură *in statu nascendi*, Ana Bantoş identifică tentaţia unui spirit critic acut care să favorizeze o „construcţie culturală" într-un spaţiu al vidului, trăit de scriitorii cărora li se refuza împlinirea destinului, căutându-şi *centre* de interioritate. Astfel, cercetarea, dominată de erudiţia autoarei şi experienţa de necontestat în cercetarea literară, încadrează literatura din Republica Moldova între recluziune şi ecloziune, între orizont închis şi supleţea conştiinţei europene a modernităţii. O asemenea problematică este pe cât de necesară mediului actual de dezbatere literară, pe atât de complexă, cerându-i exegetului clarificări de profunzime, coagularea fragmentelor de interpretare într-un întreg relevant şi valori aplicative indubitabile. Traseul de investigaţie a Anei Bantoş răspunde pe deplin acestor cerinţe, prin sincretismul metodei de cercetare, relevanţa ideatică şi sustenabilitatea concluziilor. Valoarea cercetării constă nu doar în abilitatea argumentelor, clarificarea terminologică, rigoarea studiului bibliografic, sobrietatea documentarului reconstruirii unei literaturi, ci şi într-o aplecare afectivă de profunzime (a lua cunoştinţă de tine însuţi, prin condiţia tragică a unei literaturi) – *cercetarea cu iubire*, în accepţiunea lui Tudor Vianu – care duce la adâncimi cu adevărat preţioase.

Dacă în alte perimetre de cercetare deschiderea spre universalism a literaturii române din Republica Moldova apare doar tangenţial, în sinteza Anei Bantoş este privită ca fenomen al amplei revigorări spirituale, dezvoltat în matricea limbii şi literaturii române (*literatura română este una şi indivizibilă*, spunea George

Călinescu), la fel în ritmurile vitale ale conştiinţei europene a modernităţii. Oscilaţiile pruto-nistrene ale etnocentrismului, ale apărării idealului etic în artă trec înspre punţi de echilibru şi plenitudini creatoare prin dialogul cu valorile consacrate ale europenităţii şi asimilarea acestora prin spirit critic. Demersul Anei Bantoş, în acest sens, este exhaustiv, legitimând literatura română din Republica Moldova în universalism prin repere epistemologice incontestabile, între care notorietatea scrierilor lui Emile Durkheim, Hugo Friedrich, Jacques Derrida, Paul Ricoeur, G. Vattimo, Gaston Bachelard sau Adrian Marino, Eugen Simion, Mihai Cimpoi, Ion Ciocanu, Anatol Gavrilov. Familiarizată cu asemenea referinţe critice, Ana Bantoş are date sigure când validează spiritul universalist al literaturii române din Republica Moldova prin dinamica corelaţiilor tradiţionalism – modernism, modernism – postmodernism, postmodernism – multiculturalism sau postmodernism – globalizare.

Cu temeinicia instrumentarului său critic, Ana Bantoş îşi centrează direcţiile de profunzime ale cercetării în cinci capitole ample, după cum urmează: *Etnocentrism şi universalism în literatura română din Republica Moldova; Orizont interior. Asumarea valorilor tradiţionale; Definirea de sine sub semnul sacrului; Lupta cu orizontul închis; Literatura sub semnul pluricentrismului*. Cele cinci capitole îi verifică Anei Bantoş metoda critică prin consecvenţă. Orice metodă critică îşi verifică valabilitatea, afirma Marian Papahagi, citat de Mircea Zaciu în volumul *Cu cărţile pe masă*, Editura Cartea Românească, 1981, p. 199, *cât îşi păstrează consecvenţa.* Secvenţele cercetării, tinzând spre un ansamblu coerent, unitar, percutant, etalează, cu consecvenţă, prin universuri literare antologice – de la Grigore Vieru la Ion Hadârcă, de la Paul Goma la Liviu Damian – trecerea de la etnocentrism la universalism analizând: raportul individualitate – universalitate, integrarea provincialului în naţional şi a naţionalului în universal, spiritul autohton şi criza valorilor spirituale, protejarea mentalului de ideologicul abuziv, sacrul şi conştiinţa de sine, omniprezenţa forţei maternităţii, comuniunea eu – divinitate, descoperirea virtuţilor credinţei concomitent cu descoperirea de noi orizonturi ale universalităţii, interiorizarea eului liric pe unda comunicării liturgice şi a conştiinţei limbii, lupta cu orizontul închis sau ieşirea din „absenţă şi uitare". În repertoriul ideatic al cercetării sale, Ana Bantoş aduce, *in crescendo,* statutul postmodernismului în corelaţie cu tehnica globalizării, fizionomia creatorului postmodern, problematica identităţii literaturilor estice şi a modelului occidental, trăirile eului liric în condiţiile intertextualităţii, fixarea limbajului în referent.

Compunând (recompunând) panoramic, cu acurateţe, prin *noua lectură*, trupul şi spiritul literaturii române din Republica Moldova, Ana Bantoş are privilegiul unei cercetări reverberante, din ale cărei concluzii citâm în spaţiul însemnărilor noastre: *Trăsăturile inconfundabile ale peisajului literar basarabean reies din nevoia scriitorilor de a-şi căuta, de a-şi regăsi, de a-şi cunoaşte propriul*

eu, traseul acesta implicând un modernism nuanţat în alt mod decât cel cunoscut oriunde în altă parte: detaşarea şi revenirea, din timp în timp, la valorile trecutului, pe de o parte, şi ralierea, mai avântată sau mai temperată, la modernism şi postmodernism, pe de altă parte, constituindu-se în calitate de trăsături definitorii. Tot aici se înscriu căutările pe vectorii: occidental – transoceanic, aparţinându-i lui Ion Vatamanu, cel care îl familiariza pe cititorul basarabean cu poezia americană, vectorul baltic, conturându-se ca un dialog fructuos, precum şi cel francez, care în ultima vreme, spre deosebire de primii doi vectori, devine tot mai pronunţat, datorită noilor traduceri şi posibilităţilor de comunicare şi de colaborare dintre scriitori.

Cercetarea Anei Bantoş are meritul de a provoca la iniţierea unor proiecte care să analizeze literatura română din Republica Moldova din perspectiva noilor evaluări ale modernismului ca deschidere spre universalitate. Este, în acelaşi timp, o variantă a *Istoriei deschise a literaturii române din Basarabia*, concept lansat de acad. Mihai Cimpoi, pentru care literatura română din Republica Moldova, o adevărată *Bibliotecă din Alexandria*, se deschide „din tăcerile ei” spre a reconsidera „atât pietrele păstrate cât şi cele dispărute din construcţia iniţială sau cele ce vor mai fi găsite”.

Prof. dr. Valentin MARICA, Târgu-Mureş

ITINERAR BIOBIBLIOGRAFIC

Ana Bantoş s-a născut pe 7 aprilie 1951 în s. Chirianca, Străşeni, Republica Moldova.

Studii şi diplome: elevă, şcoala de 8 ani din satul natal (1960-1968), şcoala medie din s. Zubreşti, Străşeni (1965-1968); studentă, Facultatea de Litere, Universitatea de Stat din Moldova (1968-1973); doctorandă, Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi, România (1992-1995); doctor în filologie (1998); conferenţiar cercetător (2001), doctor habilitat în filologie (2010).

Lucrări ştiinţifice publicate: peste 300 de studii şi articole.

Volume publicate: *Creaţie şi atitudine*, Editura Literatura Artistică, Chişinău, 1985; *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* (monografie), Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 2000; *Recuperarea autenticului*, Chişinău, 2006.

Activitatea profesională:

1. **Activitatea de cercetare şi coordonare în cadrul Institutului de Limbă şi Literatură, din 1989 Institutul de Literatură şi Folclor şi din 2006 Institutul de Filologie**: laborant (1973-1977); laborant superior (1977-1981); cercetător ştiinţific inferior (1981-1989); cercetător ştiinţific (1989-1992); cercetător ştiinţific superior (1999-2003); cercetător ştiinţific coordonator (2003-2010); director adjunct al Institutului de Filologie al A.Ş.M. (2006-2007); preşedintele Seminarului ştiinţific de profil Literatura română (2008-2010); director al Institutului de Filologie al A.Ş.M. (2007-2009).

2. **Activitatea didactică**: lector, Universitatea Liberă Internaţională din Moldova (ULIM), (1998); conferenţiar, Universitatea de Stat din Tiraspol (cu sediul la Chişinău), (2001-2002); conferenţiar, Şcoala Tânărului Filolog, organizată de Casa Limbii Române, (2001-2003); conferenţiar, Universitatea de Stat din Moldova, Catedra de Literatură Universală (2001 – prezent).

3. **Colaborare internaţională**: *Les coordonnées spirituelles de la latinité, entre l'Est et l'Ouest*, Colocviul internaţional „Ginta Latină et l'Europe d'aujourd'hui”, Aix-en-Provence, Franţa (2001); *Regionalismul şi societatea comunicării*, Simpozionul internaţional „Regionalismul basarabean interbelic: istorie şi contemporaneitate”, Academia de Ştiinţe din Moldova, Institutul de Literatură şi Folclor (2001); *Constantin Ciopraga şi literatura din Basarabia*, Simpozionul internaţional „Comunicarea între români”, Centrul de studii „Ştefan cel Mare şi Sfânt”, Botoşani, România (2001); *Poezia postmodernă şi fenomenul globalizării*, Simpozionul internaţional „Identitatea limbii şi literaturii române în perspectiva globalizării”, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, filiala Iaşi a Academiei Române (2002); *Tradiţionalism şi*

postmodernism în poezia basarabeană, Universitatea de vară „N. Iorga", „Civilizaţia ţărănească şi Europa", Vălenii de Munte, România (2003); *Spiritul cantemirian între Occident şi Orient*, Simpozionul internaţional „Dimitrie Cantemir – dimensiunile universalităţii", Academia de Ştiinţă a Moldovei (2003); *O imagine a Chişinăului literar*, Simpozionul internaţional „Limba şi literatura română în spaţiul etnocultural dacoromânesc şi în diaspora", Institutul de Filologie Română „A. Philippide", filiala Iaşi a Academiei Române (2003); *Dimitrie Cantemir. „Loca obscura..."*, Colocviul internaţional „La cultura rumena tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo", Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi, România (2004); *Literatura exilului românesc: realitatea ca document*, Conferinţa Ştiinţifică Internaţională consacrată aniversării a 40-a de la fondarea Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine „Probleme actuale de lingvistică, didactică şi ştiinţa literară" (2004); *Oralitatea discursului literar contemporan*, Simpozionul internaţional „Spaţiul lingvistic şi literar românesc din perspectiva integrării europene", Institutul de Filologie Română „A. Philippide", filiala Iaşi a Academiei Române (2004); *Personajul liric şi criza identitară*, Simpozionul internaţional „Limba şi literatura română. Regional – naţional – european", Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi – Universitatea de Stat din Moldova (2005); *Strategii discursive în postmodernitate*, Colocviul Internaţional de Ştiinţe ale Limbajului „Strategii discursive", ediţia a VIII-a, Universitatea de Stat din Moldova (2005); *Autenticul subiectiv în literatura basarabeană postbelică*, Simpozionul internaţional „Identitatea culturală românească în contextul integrării europene", Institutul de Filologie Română „A. Philippide", filiala Iaşi a Academiei Române (2006); *Etnocentrism şi universalism în poezia basarabeană contemporană*, Simpozionul Internaţional „Comunicare interculturală şi integrare europeană", Institutul de Filologie Română „A. Philippide", filiala Iaşi a Academiei Române (2006); *Condiţia intelectualului în proza lui Paul Goma,* Colocviul Internaţional „Filologia modernă: realizări şi perspective în context european", ediţia I, „Omagiu acad. S. Berejan", Chişinău – Bălţi (27-28 septembrie 2007); *Dialogul intercultural în literatura contemporană din Republica Moldova*, Conferinţă. Universitatea „Petre Andrei" din 21 octombrie 2007; *Comprehensiunea ca trecere de la local la global*, Colocviul internaţional „Filologia modernă: tendinţe şi realizări în contextul european", ediţia a II-a, „Semiotica şi hermeneutica textului", Academia de Ştiinţe a Moldovei, 7 -9 mai 2008; *Gheorghe Asachi, personalitate de tranziţie în cultura română*, Simpozionul „Gh. Asachi ctitor de cultură românească". Biblioteca judeţeană „Gh. Asachi", Iaşi, 15-16 mai 2008; *La transition de la memoire a l'histoire dans la litterature après la Seconde Guerre mondiale en Moldavie*, Şcoala Doctorală francofonă în Ştiinţe Sociale a Universităţii din Bucureşti, 18 -25 noiembrie la Chişinău; „Nouveaux objets en sciences sociales", Chişinău, Academia de Ştiinţe a Moldovei, 20 noiembrie 2009; ***Întemeierea*** *prin cuvântul artistic*, Colocviul Internaţional „Filologia modernă: realizări şi perspective în context european", ediţia a III-a. Chişinău, Academia de Ştiinţe

a Moldovei, 27-28 septembrie 2009; *Scriitori din diaspora. Singularitatea şi singurătatea rostirii*, Simpozionul internaţional „Diaspora culturală românească – paradigme lingvistice, literare şi etnofolclorice”, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iaşi, 5-7 noiembrie 2009.

Alte activităţi: redactor-şef adjunct la revista „Limba Română” (1997-2001); membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1986); membru al Uniunii Scriitorilor din România (2000); membru al Consiliului de conducere al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1996 – prezent); membru al Juriului Salonului internaţional de carte pentru copii şi tineret (1997 – prezent); membru al Colegiului de redacţie al revistei „Limba Română” (1997 – prezent); membru al Juriului pentru decernarea premiilor Uniunii Scriitorilor din Moldova (2001-2005); membru al Colegiului academic al revistei „Philologica Iassyensia” a Asociaţiei Culturale „A. Philippide”, Iaşi, România (2005 – prezent); membru fondator al Asociaţiei culturale ieşene „A. Philippide” (2005); preşedintele Juriului Salonului internaţional de carte, Biblioteca Naţională, Chişinău (2009); membru al Comitetului ştiinţific al Simpozionului internaţional „Diaspora culturală românească: paradigme lingvistice, literare şi etnofolclorice”, Institutul de Filologie Română „A. Philippide” (5-7 noiembrie 2009); vicepreşedinte al Juriului Salonului internaţional de carte pentru copii şi tineret, ediţia a XIII-a (1-4 aprilie 2009); preşedinte al Juriului Salonului internaţional de carte pentru copii şi tineret, ediţia a XIV-a (aprilie 2010); preşedinte de onoare al Olimpiadei de Limbă, Comunicare şi Literatură Română, etapa internaţională. 16-19 mai, Constanţa, România (2010); preşedinte al Comisiei pentru examenele de licenţă la Universitatea de Stat, Facultatea de Litere (2010).

Distincţii: Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova pentru monografia *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* (2001); Diploma de Onoare a Prezidiului Academiei de Ştiinţe din Moldova (2001); Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova pentru volumul de critică literară *Recuperarea autenticului* (2007), Ordinul de Onoare (2010).

Referinţe şi aprecieri:

C. Ciopraga, *O carte aşteptată*, prefaţă la monografia: Ana Bantoş, *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000.

M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chişinău, Editura ARC, 1997, p. 276, 393, 396, 397, 399, 400, 402.

Ş. Ioanid, *Ana Bantoş, Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*, în „Curierul românesc”, decembrie 2000.

B. Movilă, în: *Femei din Moldova. Enciclopedie*, Chişinău, Editura Museum, 2000, p. 35-36.

N. Samoil, *Structuri metaforice în lirica lui Grigore Vieru* (în baza tezei de dr.), Chişinău, Editura Elan Poligraf, 2002, p. 73, 97, 100, 102, 134, 135.

L. Ţurcanu, *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*, în: „Semn”, 2002.

D. Mănucă, *Sacrul în lirica basarabeană*, în: D. Mănucă, *Literatură şi ideologie*, Iaşi, Editura Timpul, 2005, p. 134-142.

Al. Furtună, *Unele consideraţii privind spaţiul de viaţă (aşezarea, locuinţa) românesc*, în: „Revista de istorie a Moldovei”, 2002, nr. 3-4, p. 21-27.

Th. Codreanu, *Sacrul în poezia basarabeană postbelică*, în: „Literatura şi Arta”, 2003, nr. 48, 27 noiembrie, p. 5.

Th. Codreanu, *Duminica mare a lui Grigore Vieru*, Chişinău, Editura Litera Internaţional, 2004, p. 91-95.

M. Dolgan, *Ana Bantoş*, în: *Dicţionarul scriitorilor români*, vol. I, Bucureşti, Academia Română, 2004.

M. Danilenco-Crăciun, *La poésie bessarabienne contemporaine et la quête de l'identité culturelle*, Éd. „Connaissances et Savoirs”, Paris, 2005, p. 104, 107, 202, 206, 208, 209, 214, 215, 216, 232, 245, 247, 254, 258, 267, 352, 353, 354, 355, 358, 361, 362, 363, 364, 375, 389.

V. Pohilă, *Ana Bantoş,* în: *Calendarul Bibliotecarului*, Chişinău, B.N.R.M., 2006, p. 110-112.

C. Trifan, *Ana Bantoş*, în: *Dicţionarul scriitorilor români din Basarabia*, Muzeul Literar „Mihail Kogălniceanu”, Chişinău, 2007.

V. Postolachi, *Cuvântul ca instrument al magiei în poezia lui L. Blaga şi Gr. Vieru. Studiu comparat* (în baza tezei de dr.), Chişinău, Editura Pontos, 2007, p. 56, 115-116, 147-148, 168, 169, 186.

C. Ciopraga, *O voce din Basarabia: Ana Bantoş,* în: „Convorbiri literare” (Iaşi), nr. 11 (155), 2008, p. 19-20.

V. Zbârciog, *Dinamica sacrului sau similitudinea vibraţiilor divine*, în: V. Zbârciog, *Meridiane ale verbului matern*, Iaşi, Editura Princeps Edit, 2009. p. 207-214.